This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

~~MS. 93 e. 6~~

Vet. Fr. III B. 467

MATINÉES LITTÉRAIRES.

TOME DEUXIÈME.

PARIS. — IMPRIMÉ PAR PLON FRÈRES,

36, rue de Vaugirard.

MATINÉES LITTÉRAIRES

ÉTUDES

SUR LES

LITTÉRATURES MODERNES

PAR

ÉDOUARD MENNECHET.

TOME DEUXIÈME.

PARIS

ANCIEN BUREAU
DU PLUTARQUE FRANÇAIS
17, RUE DUPHOT.

LIBRAIRIE DE
LANGLOIS ET LECLERCQ
81, RUE DE LA HARPE.

MDCCCXLVI

TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY

LEÇON XVIII.

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

TRANSITION DU XVI^e^ AU XVII^e^ SIÈCLE.

MALHERBE, REGNIER, MARGUERITE DE VALOIS, ETC.

Un poète que l'on n'a point à tort surnommé le législateur du Parnasse français, voulant retracer la marche et les progrès de la poésie en France, a dit dans son *Art poétique :*

Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.
Marot, bientôt après, fit fleurir les ballades,
Tourna des triolets, rima des mascarades,
A des refrains réglés asservit les rondeaux,
Et montra pour rimer des chemins tout nouveaux.
Ronsard, qui le suivit, par une autre méthode
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois long-temps eut un heureux destin ;
Mais sa muse, en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
Ce poète orgueilleux, trébuché de si haut,
Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.

Il est rare, tant est grande la confiance dans les jugements de Boileau, qu'on ne s'en tienne pas à ceux qu'il a portés sur les poètes dont les noms se rencontrent dans ses vers. Nous examinerons plus tard si plusieurs de ses contemporains n'auraient pas été en droit d'en appeler à un tribunal moins sévère ou plus équitable; mais, dès à présent, il nous est impossible de ne pas trouver trop rigoureuse la condamnation du poète Ronsard. Sans doute le chef de la Pléiade n'avait ni la haute raison ni le goût délicat qui, cinquante ans plus tard, firent la gloire des lettres françaises : mais on ne peut lui refuser une imagination féconde, un savoir immense, et une hardiesse d'exécution peu commune. Ronsard ouvrit à la poésie une carrière nouvelle : il s'y égara, à la vérité; *il trébucha*, tomba même souvent, dans la route qu'il frayait, et où ses compagnons ne le suivaient que d'un pas inégal : mais ses chutes mêmes ne furent pas sans quelque gloire; elles ne furent pas surtout sans utilité pour ceux qui vinrent après lui. Les fautes d'un esprit vulgaire ne profitent à personne; personne n'y prend garde : il n'en est pas de même des erreurs d'un homme de talent. Celles-ci ressemblent en quelque sorte à ces débris de navire qui restent sur les rescifs pour indiquer aux marins la place d'un naufrage; grâce à eux, on court moins risque de se perdre; et peut-être Boileau doit-il en partie à Ronsard le goût sévère dont il s'arme pour le condamner.

Déjà Desportes et Bertaut, tout en admirant leur maître, s'étaient tenus en garde contre ses défauts. Le premier, Philippe Desportes, né à Chartres en 1546, ne

se livra à la poésie qu'après un voyage à Rome, où il trouva plus d'un modèle du goût antique dans les écrits de quelques poètes modernes de l'Italie. Revenu en France, il eut le bon esprit de voir que Ronsard était un maître dangereux, et qu'en l'imitant il ne parviendrait qu'à prendre ses défauts, sans acquérir ses qualités. Tout l'attirail mythologique dont se paraient les poètes de la Pléiade, les tournures grecques et latines qu'ils donnaient à leurs vers, les épithètes ambitieuses et les expressions outrées qu'ils accumulaient sans mesure et sans choix, ne l'éblouirent point; et l'exemple de quelques écrivains, entre autres du professeur Jean Passerat, lui indiqua une route plus sûre pour prendre rang, comme on disait alors, sur le Parnasse français. Il ne devait pas s'attendre que le même chemin dût le conduire à la fortune, en entendant Passerat se plaindre ainsi de son sort :

Le public a tiré quarante ans de service
De mes travaux passés au poudreux exercice
Où la vertu se montre et s'apprend le savoir :
Las! je suis envieilli sans récompense avoir....
Que ne me fit mon père en autre escole apprendre
La science aux écus, de compter et de prendre!
Riche et heureux je fusse en ce siècle doré,
Où l'or commande à tous et seul est adoré;
Je fusse sain de corps, et n'eusse pas perdue
A l'estude sans fruit ma jeunesse et ma vue.
En me couchant bien tard et me levant matin,
J'appris, sot que j'étois, du grec et du latin,
Pour après enseigner aux autres ces langages,
Dont rien ne me revient, sinon un peu de gages.

Desportes, en lisant ces vers d'un poète contemporain de Ronsard, vit qu'on pouvait imiter les anciens sans se traîner sur leurs traces, et faire d'excellente poésie sans employer des mots grecs et latins. Il se mit à l'œuvre, et la réputation qu'il acquit bientôt lui mérita la faveur du duc d'Anjou, qui l'emmena avec lui en Pologne. Il ne paraît pas que son séjour dans ce pays lui ait été bien agréable, à en juger par les adieux qu'il lui adressa en le quittant :

Adieu Pologne, adieu plaines désertes
Toujours de neige ou de glace couvertes ;
Adieu, pays d'un éternel adieu!
Ton air, tes mœurs m'ont si fort sceu déplaire,
Qu'il faudra bien que tout me soit contraire
Si jamais plus je retourne en ce lieu.

Barbare peuple, arrogant et volage,
Vanteur, causeur, n'ayant rien que langage ;
Qui jour et nuict, dans un poisle enfermé,
Pour tout plaisir se joue avec un verre,
Ronfle à la table, ou s'endort sur la terre,
Puis comme un Mars veut être renommé.

Neuf mois entiers, pour complaire à mon maistre
Le grand Henri, que le ciel a faict naistre
Comme un bel astre aux humains flamboyant,
Pour ce désert j'ai la France laissée,
Y consumant ma pauvre âme blessée
Sans nul confort sinon qu'en le voyant.

Le duc d'Anjou, devenu Henri III, s'empressa de récompenser le poète qui l'avait comparé à *un astre flam-*

boyant, par le don de plusieurs abbayes et le titre de lecteur du roi ; il lui donna en outre une forte gratification pour son poème de la *Mort de Rodomont,* imité de l'Arioste, et dix mille écus pour les frais de publication de ses ouvrages. « Dans cette même cour, nous dit Balzac, où l'on exerçait de ces libéralités et où l'on faisait de ces fortunes, plusieurs poètes étaient morts de faim, sans compter les orateurs et les historiens dont le destin ne fut pas meilleur. Dans la même cour, Torquato Tasso a eu besoin d'un écu et l'a demandé par aumône à une dame de sa connaissance. Il rapporta en Italie l'habillement qu'il avait apporté en France, après y avoir fait un an de séjour... Et toutefois je m'assure, continue Balzac, qu'il n'y a point de stance de Torquato Tasso qui ne vaille autant, pour le moins, que le sonnet qui valut à Desportes une abbaye. »

Parmi les poètes de ce temps, dont le nombre est si grand et le talent si mince, il n'en est presque aucun qui n'ait débuté par des poésies galantes et fini par des poésies religieuses. C'était la mode d'alors ; et l'habit ecclésiastique n'était point un obstacle à l'usage reçu de commencer mal et de finir bien. Desportes en est un exemple, ainsi que Bertaut, qui fut comme lui secrétaire et lecteur du roi Henri III, et de plus évêque de Seez en Normandie.

Jean Bertaut, né à Caen en 1552, se fit poète par admiration pour Ronsard et Desportes, qu'il reconnaît pour ses maîtres. On trouve en lui les mêmes défauts et les mêmes qualités de composition et de style que dans les poètes qu'il avait pris pour modèles ; mais les dé-

fauts sont un peu atténués par une sorte de bon sens qui lui était naturel et qui lui faisait reprocher par Desportes d'être trop sage pour un poète. Son *Hymne de Saint Louis,* qui contient l'éloge historique de ce prince, prouve qu'avec moins de précipitation dans le travail et plus de confiance en lui-même, il aurait pu laisser un ouvrage digne des regards de la postérité. Malheureusement Bertaut, comme la plupart des poètes de cette époque, s'épuisait à enfanter par milliers des vers qui s'oubliaient aussi vite et aussi aisément qu'ils avaient été composés : les sonnets, les élégies, les complaintes, les mascarades et les chansons tombaient comme un déluge sur les malheureux lecteurs, qui ne pouvaient tout lire qu'à la condition de tout oublier. Nous ne pensons pas cependant que tel eût dû être le sort des stances vraiment touchantes que Bertaut écrivit peu de temps après l'assassinat de Henri III, dont il fut témoin, ni qu'on puisse, même de nos jours, ne pas reconnaître un talent réel, en même temps qu'une sensibilité vraie, dans ces strophes, qui nous semblent défier la critique la plus sévère :

Les cieux inexorables
Me sont si rigoureux
Que les plus misérables,
Se comparant à moi, s'estimeroient heureux.
Mon lit est de mes larmes
Trempé toutes les nuits :
Le sommeil, par ses charmes,
Ne peut, lorsque je dors, assoupir mes ennuis.
Si je fais quelque songe,

J'en suis épouvanté;
Car même son mensonge
Exprime de mes maux la triste vérité.
La pitié, la justice,
La constance et la foi,
Cédant à l'artifice,
Dans les cœurs des humains sont éteintes pour moi.
En un cruel orage
On me laisse périr;
Et, courant au naufrage,
Je vois chacun me plaindre et nul me secourir.
Félicité passée
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir!

Si l'évêque de Seez n'eût fait que des vers comme ceux que nous venons de citer, nous serions de l'avis de mademoiselle de Scudéry, qui nous dit : « Desportes a une douceur charmante, Du Perron une élévation naturelle, et Bertaut a tout ce que les autres peuvent avoir d'excellent, mais il l'a avec plus d'esprit, plus de force et plus de hardiesse, sans comparaison... Il s'est fait un chemin particulier entre Ronsard et Desportes. Il a plus de clarté que le premier, plus de force que le second, et plus d'esprit et de politesse que les deux autres ensemble. » Si l'on acceptait ce jugement si favorable à Bertaut, il faudrait aussi conclure qu'on peut avoir plus de clarté que Ronsard, plus de force que Despor-

[1] *Conversation sur divers sujets.* — Histoire du comte d'Albe.

tes, plus d'esprit que tous les deux ensemble, et cependant n'être encore qu'un poète assez médiocre.

Quand on lit la vie et les ouvrages des poètes qui ont vécu sous les derniers Valois, il est difficile de se rendre compte des succès qu'ils obtinrent, non-seulement en France, mais encore à l'étranger. On voit leurs moindres vers traduits dans toutes les langues, et les éditions de leurs livres se multiplier dans tous les formats. Ceci nous prouve une vérité assez triste pour les hommes de génie : c'est que, pour réussir auprès de ses contemporains, il faut se mettre à leur niveau. L'écrivain qui les domine et qui devance son siècle n'est point compris de ceux qui l'écoutent, il leur parle une langue inconnue; aussi passe-t-il souvent inaperçu, et quand il appelle à la postérité de l'ignorance de ses juges, on le traite d'insensé : désespérant alors de l'avenir comme du présent, il maudit son œuvre et s'accuse de son génie; mais le temps marche, le siècle s'éclaire, la justice arrive, le grand poète est reconnu, et la gloire qu'il avait rêvée descend sur sa tombe comme une tardive expiation. — Rien de semblable parmi les poètes de la fin du seizième siècle. Tous sont admirés, loués, prônés de leur vivant comme les premiers poètes du monde; il n'est point de lauriers assez beaux pour leurs fronts, point d'enthousiasme assez grand pour leur renommée : pour peu qu'ils sachent flatter les grands (et la plupart le savent), ils ont des abbayes, des évêchés, des emplois à la cour; ils respirent un encens d'éloges qui s'élève de toutes parts et dont ils se transmettent complaisamment l'un à l'autre les suaves exhalaisons, pareils à ces thuri-

féraires qui dans nos cathédrales se renvoient mutuellement le parfum des encensoirs. Mais bientôt la vapeur odorante se dissipe, il n'en reste plus rien. Tel fut le sort de ces louanges banales dont s'enivra la médiocrité des poètes de cette époque. L'obscurité et l'oubli qui environnèrent leur tombe à peine fermée nous semblent un utile avertissement pour les écrivains dont la vulgaire ou cupide ambition ne regarde pas au delà des succès du moment.

Vous avez dû remarquer dans les vers de Bertaut un progrès sensible de facture. Les règles de la poésie s'établissaient peu à peu, à mesure qu'il survenait un poète dont les écrits pouvaient servir de leçon aux autres. Jusqu'ici on assemblait au hasard les rimes masculines et féminines; on ne songeait point à éviter la rencontre de deux voyelles placées, l'une à la fin d'un mot, l'autre au commencement du mot suivant; l'hiatus ne choquait point l'oreille, et l'*e* muet ne s'élidait point. Jean Bertaut fut un des premiers qui s'aperçurent que de la succession des rimes masculines et féminines ou de leur croisement méthodique résultait une harmonie agréable, qu'on ne trouvait point dans leur mélange irrégulier. La musique avait elle-même rendu nécessaire ce changement dans notre rhythme poétique, et Jodelle l'avait adopté dans les chœurs de ses tragédies. Mais le caprice, qui seul, suivant l'expression de Boileau, avait fait les lois de notre Parnasse, le caprice avait encore une large part d'autorité dans la poésie française, lorsque parut l'homme qui devait, par la puissance de son exemple, en fixer les règles à jamais. Cet homme

était François de Malherbe. Enfin, nous dit Boileau,

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans ses vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit sa muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les stances avec art apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois; et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.

Boileau nous semble avoir omis, dans ce juste hommage qu'il rend au régénérateur de la poésie française, ce qui peut-être est le plus à sa louange. Sans doute il est beau d'être le premier dont l'exemple ait fait loi par l'autorité du talent : mais, ce que nous admirons le plus dans Malherbe, ce n'est pas d'avoir appris aux poètes à éviter les hiatus, les enjambements et les inversions forcées, ce n'est pas de leur avoir révélé les secrets d'une versification à la fois claire et harmonieuse; c'est, avant tout, d'avoir affranchi la pensée des entraves grecques et latines qu'on lui avait imposées, pour lui donner une allure française; c'est d'avoir compris que chaque langue a un génie qui lui est propre, et qu'on ne peut, sans le corrompre et le détruire, y associer le génie d'une autre langue; c'est d'avoir échappé aux dangers de l'exemple et à la séduction du succès; c'est enfin d'avoir commencé comme Ronsard et Dubartas, et d'être devenu Malherbe, sans autre maître que son génie.

Quel était ce poète assez hardi pour lutter à peu près seul contre le mauvais goût de son siècle et pour ramener dans ses véritables voies la poésie égarée sur les pas de Ronsard? C'était un homme de noble et vieille race, appartenant à l'illustre maison de Malherbe-Saint-Aignan, et que son père destinait à lui succéder dans sa charge de conseiller au bailliage de Caen. Il était né dans cette ville en 1555. Les leçons du célèbre Jean Rouxel, puis l'enseignement des universités de Heidelberg et de Bâle firent du jeune Malherbe un champion redoutable dans les débats scolastiques, qu'il soutint l'épée au côté, en sa qualité de gentilhomme. Il n'avait encore que dix-neuf ans, lorsqu'un grand chagrin vint l'affliger : son père embrassa le calvinisme. L'exemple paternel ne l'entraîna point : il resta ferme dans sa foi. La droiture de son cœur le sauva en religion, comme en poésie la rectitude de son esprit. Il quitta la maison paternelle et alla batailler en Provence sous les ordres du duc d'Angoulême, grand-prieur de France. A la mort de ce prince, comme il était bon catholique, il entra dans la ligue et y montra une vaillance que Sully eut quelque peine à lui pardonner. Henri IV fut plus généreux. Un jour qu'il demandait à Du Perron s'il ne faisait plus de vers, celui-ci répondit que « depuis que Sa Majesté lui faisait l'honneur de l'employer dans ses affaires, il avait abandonné cet exercice, et que d'ailleurs il ne fallait plus que qui que ce soit s'en mêlât, après un gentilhomme de Normandie, établi en Provence, nommé Malherbe, qui avait porté la poésie française à un si haut point que personne n'en pouvait jamais approcher. »

Cet éloge d'un poète, dans la bouche d'un autre poète, étonna le roi, qui témoigna le désir de connaître l'homme dont le génie devait illustrer son règne. Deux odes avaient déjà porté jusqu'à Paris la réputation de Malherbe. L'une, adressée à la reine Marie de Médicis, ne renfermait guère que ces louanges exagérées que débite la flatterie et qui ne trompent personne; Ronsard aurait pu en être l'auteur. Mais, ce que ni Ronsard ni aucun poète de ce temps n'aurait pu faire, c'est la consolation que Malherbe adressa à son ami Du Perrier sur la mort de sa fille. Depuis qu'il existait une poésie française, c'était la première fois qu'elle faisait entendre des vers comme ceux-ci :

Ta douleur, Du Perrier, sera donc éternelle?
Et les tristes discours
Que te met en l'esprit l'amitié paternelle
L'augmenteront toujours?

Le malheur de ta fille au tombeau descendue
Par un commun trépas,
Est-ce quelque dédale où ta raison perdue
Ne se retrouve pas?

Mais elle étoit du monde où les plus belles choses
Ont le pire destin;
Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Puis, quand ainsi seroit que, selon ta prière,
Elle auroit obtenu
D'avoir en cheveux blancs terminé sa carrière,
Qu'en fût-il advenu?

Penses-tu que, plus vieille, en la maison céleste
Elle eût eu plus d'accueil,
Ou qu'elle eût moins senti la poussière funeste
Et les vers du cercueil?

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles;
On a beau la prier :
La cruelle qu'elle est se bouche les oreilles
Et nous laisse crier.

Le pauvre, en sa cabane où le chaume le couvre,
Est sujet à ses lois;
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas nos rois.

De murmurer contre elle et perdre patience
Il est mal à propos :
Vouloir ce que Dieu veut est la seule science
Qui nous met en repos.

Voilà des vers qui, depuis plus de deux cents ans, sont dans la mémoire de tous, et auxquels les siècles, en passant, n'ont rien fait perdre de leur jeunesse, de leur grâce et de leur dignité. Sans doute les pensées qu'ils expriment ne sont pas nouvelles; avant Malherbe on avait dit que les roses ne durent qu'un jour, et Horace nous avait montré la pâle mort heurtant du même pie la cabane du pauvre et le palais des rois : mais remarquez que le véritable poète, quand il imite, reste créateur; son imitation n'a rien de servile, rien de forcé, rien de contraint; il ne revêt point un habit d'emprunt, fait pour une autre taille que la sienne, ou bien c'est en

se l'appropriant tellement qu'il semble n'avoir jamais appartenu qu'à lui. Aucun poète de cette époque n'a plus que Malherbe étudié le génie des anciens, et surtout aucun ne l'a mieux compris; mais, s'il a quelquefois pris le ton déclamatoire de Sénèque, il a plus souvent encore rappelé la noble élégance d'Horace. Il ne s'étudie point, comme Ronsard et Dubartas, à faire entrer de force dans ses vers des expressions antiques qui s'y trouvent mal à l'aise, ni à forger un mot nouveau par l'accouplement de deux mots étrangers l'un à l'autre : il rejette ces épithètes inutiles qui n'ajoutent rien à la pensée, et qui ne semblent placées dans les vers que pour en compléter la mesure ou en faciliter la rime; il ne se permet les enjambements d'un vers sur l'autre que lorsqu'il en résulte une beauté dans le mouvement de la phrase poétique et que l'harmonie du vers n'en est point altérée; enfin, lorsqu'il cherche, par le choix des mots, à créer en français une poésie imitative, il se garde bien, comme le poète-guerrier Guillaume de Salluste, seigneur de Dubartas, de dire, en parlant de l'alouette :

La gentille alouette, avec son tirelire,
Tirelire aliré, et tirelirant, tire
Vers la voûte du ciel, puis son vol vers ce lieu
Vire et désire dire adieu Dieu, adieu Dieu.

Ces vers, qui se sont conservés par le ridicule, ont cependant été admirés comme un chef-d'œuvre de poésie imitative, dans un poème sur la création : on trouvait qu'ils rendaient merveilleusement le chant de

l'alouette lorsqu'elle s'élève et se perd dans la nue. Nous ne les avons cités que pour justifier le mépris que témoignait hautement pour les productions de ce genre le poète qui savait faire des vers tels que ceux-ci :

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde;
Sa lumière est un verre et sa faveur une onde
Que toujours quelque vent empêche de calmer.
Quittons ces vanités; lassons-nous de les suivre :
C'est Dieu qui nous fait vivre,
C'est Dieu qu'il faut aimer.

En vain, pour satisfaire à nos lâches envies,
Nous passons près des rois tout le temps de nos vies
A souffrir des mépris, à ployer les genoux :
Ce qu'ils peuvent n'est rien; ils sont comme nous sommes,
Véritablement hommes,
Et meurent comme nous.

Ont-ils rendu l'esprit? ce n'est plus que poussière
Que cette majesté si pompeuse et si fière
Dont l'éclat orgueilleux étonnoit l'univers;
Et dans ces grands tombeaux, où leurs âmes hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont mangés des vers.

Là se perdent ces noms de maîtres de la terre,
D'arbitres de la paix, de foudres de la guerre;
Comme ils n'ont plus de sceptre, ils n'ont plus de flatteurs;
Et tombent avec eux d'une chute commune
Tous ceux que leur fortune
Faisoit leurs serviteurs.

Combien de pareils vers nous transportent loin et de

Ronsard et même de Marot ! En les lisant, on se croit déjà arrivé au grand siècle des Corneille et des Racine. L'élévation de la pensée, la pureté du langage, l'harmonieuse cadence des vers, la coupe élégante des stances, tout ici se réunit pour annoncer qu'une grande révolution s'est faite dans la poésie française, et que c'est Malherbe qui l'a accomplie.

Mais les révolutions, même heureuses, ne se font point sans soulever des haines. Quand elles ne blessent pas des intérêts, elles froissent des amours-propres. Malherbe était d'ailleurs d'une franchise moqueuse qui devait lui faire beaucoup d'ennemis. Le même homme disait aux brouillons politiques de son temps : « Il ne faut point se mêler de la conduite d'un vaisseau où l'on n'est que simple passager : » il demandait à un magistrat puissant qui lui montrait ses œuvres poétiques, « s'il avait été condamné à être pendu ou à faire des vers si ridicules ; » et il répondait à un courtisan qui déplorait la perte de deux princes du sang : « Eh, Monsieur, vous ne manquerez jamais de maîtres ! » puis, prenant une plume, il biffait impitoyablement plus de la moitié des vers de Ronsard ; et quand on lui demandait s'il approuvait les autres, il répliquait : « Pas plus que le reste ; » et il effaçait tout. Un jour qu'il était allé dîner chez le poète Desportes, il arriva quand le potage était déjà servi. Aussitôt Desportes se lève de table et, avant de lui proposer de prendre place, offre d'aller chercher dans son cabinet un exemplaire de ses psaumes pour lui en faire hommage : « Non pas, s'écrie Malherbe en le retenant, je connais vos psaumes, et ils ne valent pas votre potage. » Cette brusque plai-

santerie brouilla les deux poètes et attira à Malherbe le ressentiment d'un neveu de Desportes, nommé Mathurin Regnier, le seul homme de ce temps qui mérite d'occuper une place voisine de Malherbe. Voici par quels vers il vengea son oncle, dans une satire adressée au P. Rapin. Vous allez reconnaître le disciple de Juvénal et le précurseur de Boileau. Il parle ainsi des réformateurs poétiques, personnifiés dans Malherbe :

Il semble, en leurs discours hautains et généreux,
Que Phœbus à leur ton accorde sa vielle,
Que la mouche du grec leurs lèvres emmielle,
Qu'ils ont seuls icy bas trouvé la pie au nid,
Et que des hauts esprits le leur est le zénith;
Qu'eux tout seuls du bien dire ont trouvé la méthode,
Et que rien n'est parfait s'il n'est fait à leur mode.
Cependant leur savoir ne s'étend seulement
Qu'à regratter un mot douteux au jugement,
Prendre garde qu'un *qui* ne heurte une diphtongue,
Épier si des vers la rime est brève ou longue,
Ou bien, si la voyelle, à l'autre s'unissant,
Ne rend point à l'oreille un vers trop languissant;
Et laissent sur le verd le noble de l'ouvrage.
Nul aiguillon divin n'élève leur courage :
Ils rampent bassement, faibles d'inventions,
Et n'osent, peu hardis, tenter les fictions,
Froids à l'imaginer; car, s'ils font quelque chose,
C'est proser de la rime, et rimer de la prose,
Que l'art lime et relime, et polit de façon
Qu'elle rend à l'oreille un agréable son;
Et, voyant qu'un beau feu leur cervelle n'embrase,
Ils attifent leurs mots, enjolivent leur phrase,
Affectent des discours qu'ils relèvent par art,
Et peignent leurs défauts de couleurs et de fard.

Aussi je les compare à ces femmes jolies,
Qui par les affiquets se rendent embellies,
Qui, gentes en habits, doucettes en façons,
Parmy leur point-couppé tendent leurs hameçons,
Dont l'œil rit mollement avec afféterie,
Et de qui le parler n'est rien que flatterie,
De rubans piolés s'agencent proprement,
Et toute leur beauté ne gît qu'en l'ornement.

Il est facile de s'apercevoir que l'auteur de ces vers, tout en raillant les réformateurs du rhythme poétique, se soumet lui-même à la réforme, qu'il évite les hiatus, les enjambements, les locutions grecques et latines, et qu'il a soin d'alterner les rimes masculines et féminines. C'est ainsi que les règles véritablement bonnes s'imposent à ceux mêmes qu'elles gênent et en dépit d'eux, sans qu'il soit besoin qu'aucune autre autorité que le bon sens et le bon goût les convertisse en lois souveraines et absolues. Quelques esprits se persuadent qu'elles arrêtent les élans du génie, et tentent de s'en affranchir; mais ils ont tous le sort d'Icare, sans avoir dans leur chute, comme le fils de Dédale, la consolation de donner leur nom à une mer.

Ce Mathurin Regnier, qui attaquait ainsi Malherbe et les poètes de son école, était né le 21 décembre 1573. Il était fils d'un bon bourgeois de Chartres et d'une sœur du poète Philippe Desportes. Un vif penchant vers la satire se manifesta en lui dès son jeune âge, et les corrections paternelles ne purent l'empêcher d'exercer la malice de son esprit sur les ridicules, les travers et les vices dont il était témoin. On crut peut-être le corriger

de ce défaut en le faisant entrer dans l'Église, mais la tonsure, le canonicat et tous les bénéfices dont on put le gratifier ne changèrent point sa nature railleuse, et il resta poète satirique en dépit de tout, oubliant trop souvent dans ses écrits et dans sa conduite le respect des dignités dont il vivait. Cette conduite, que nous ne pouvons trop blâmer, reçut dans ce monde un prompt châtiment : il mourut à l'âge de quarante ans, à cet âge où les facultés intellectuelles de l'homme reçoivent tout leur développement. Quelques poésies religieuses, qu'il composa dix années avant sa mort, permettent d'espérer qu'il se repentit des dissipations de sa vie, et que sa fin fut chrétienne, malgré cette épitaphe que l'on prétend avoir été composée par lui-même :

J'ai vescu sans nul pensement,
Me laissant aller doucement
A la bonne loy naturelle,
Et si m'estonne fort pourquoy
La mort osa songer à moy,
Qui ne songeai jamais en elle.

Nous ne voulons voir dans ces vers qu'un pur badinage, et nous leur opposerons ce sonnet, où le cœur du poète semble parler plus encore que son esprit :.

O Dieu, si mes péchés irritent ta fureur,
Contrit, morne et dolent, j'espère en ta clémence ;
Si mon deuil ne suffit à purger mon offense,
Que ta grâce y supplée et serve à mon erreur !

Mes esprits éperdus frissonnent de terreur,
Et, ne voyant salut que par la patience,
Mon cœur, comme mes yeux, s'ouvre à la repentance,
Et me hay tellement que je m'en fais horreur.

Je pleure le présent; le passé je regrette;
Je crains à l'avenir la faute que j'ai faite :
Dans mes rébellions je lis ton jugement.

Seigneur, dont la bonté nos injures surpasse,
Comme de père à fils uses en doucement :
Si j'avois moins failly, moindre seroit ta grâce.

Ces vers ne manquent assurément ni d'élévation ni de force : mais les poésies religieuses et élégiaques de Regnier, quoique supérieures à la plupart de celles de son temps, ne nous sont parvenues qu'à la faveur de ses satires, où l'on trouve en abondance des pensées fines, ingénieuses, hardies, profondes, énergiques, presque toujours exprimées avec une concision proverbiale qui les grave dans la mémoire. Tels sont ces vers :

L'honneur est un vieux saint que l'on ne chôme plus....
Et quand la servitude a pris l'homme au collet,
J'estime que le prince est moins que le valet....

Et ceux-ci, où Regnier a devancé Molière dans la peinture de l'hypocrisie :

Le péché que l'on cache est demy-pardonné.
La faute seulement ne gît qu'en la défense :
Le scandale, l'opprobre est cause de l'offense.
Pourvu qu'on ne le sache, il n'importe comment,
Qui peut dire que *non* ne pèche nullement.

Et ces vers encore que Boileau eût sans doute voulu avoir faits :

Puis, que peut-il servir aux mortels icy bas,
Marquis, d'être savant ou de ne l'être pas,
Si la science, pauvre, affreuse et méprisée,
Sert au peuple de fable, aux plus grands de risée,
Si les gens de latin des sots sont dénigrés,
Et si l'on n'est docteur sans prendre ses degrés?
Pourvu qu'on soit morgant, qu'on bride sa moustache,
Qu'on frise ses cheveux, qu'on porte un grand panache,
Qu'on parle baragouin et qu'on suive le vent,
En ce temps d'aujourd'hui l'on n'est que trop savant.

Pense-t-on enfin que La Fontaine lui-même eût désavoué cette fable, et que si on la compare avec les vers que le grand fabuliste a écrits sur le même sujet, l'avantage soit toujours au dernier venu?

Jadis un loup, que la faim époinçonne,
Sortant hors de son fort, rencontre une lionne
Rugissant à l'abord et qui montroit aux dents
L'insatiable faim qu'elle avoit au dedans.
Furieuse, elle approche ; et le loup, qui l'avise,
D'un langage flatteur lui parle et la courtise :
Car ce fut de tout temps que, ployant sous l'effort,
Le petit cède au grand et le foible au plus fort.
Lui, dis-je, qui craignoit que faute d'autre proye
La bête l'attaquât, ses ruses il employe ;
Mais enfin le hasard si bien le secourut
Qu'un mulet gros et gras à leurs yeux apparut.
Ils cheminent dispos croyant la table prête,
Et s'approchent tous deux assez près de la bête.
Le loup, qui le connoît, malin et défiant,
Lui regardant aux pieds, lui parloit en riant :

« D'où es-tu? qui es-tu? quelle est ta nourriture,
Ta race, ta maison, ton maître, ta nature? »
Le mulet, étonné de ce nouveau discours,
De peur ingénieux, aux ruses eut recours;
Et, comme les Normands, sans lui répondre : « Voire!
Compère, lui dit-il, je n'ai point de mémoire;
Et, comme sans esprit ma grand'mère me vit,
Sans m'en dire autre chose au pied me l'écrivit. »
Lors, il lève la jambe au jarret ramassée,
Et d'un œil innocent il couvroit sa pensée,
Se tenant suspendu sur les pieds en avant.
Le loup, qui l'aperçoit, se lève de devant,
S'excusant de ne lire, avec cette parole
Que les loups de son temps n'alloient point à l'école,
Quand la chaude lionne, à qui l'ardente faim
Alloit précipitant la rage et le dessein,
S'approche, plus savante, en volonté de lire.
Le mulet prend le temps, et du grand coup qu'il tire
Luy enfonce la tête, et d'une autre façon,
Qu'elle ne savoit point, luy apprit sa leçon.
Alors le loup s'enfuit voyant la bête morte,
Et de son ignorance ainsi se reconforte.
N'en déplaise aux docteurs, cordeliers, jacobins,
Pardieu! les plus grands clercs ne sont pas les plus fins.

Nous regrettons de ne pouvoir vous faire connaître la meilleure et la plus célèbre des satires de Regnier. Ce poète, si remarquable au point de vue du talent, et qui, de l'avis même de Boileau, a le mieux connu, avant Molière, les mœurs et le caractère des hommes, ce poète chez lequel Jean-Baptiste Rousseau trouvait des vers si heureux et si originaux, des expressions si pleines de propriété et de naïveté, et auquel, malgré ses défauts, il assignait une des premières places parmi le petit nombre d'excellents

auteurs qu'il connaissait, ce poète enfin dont mademoiselle de Scudéry disait que « ce qu'il faisait bien était excellent, et ce qui était moindre avait toujours quelque chose de piquant, » ce poète eut le malheur de croire, à l'exemple des satiriques latins, que toute licence lui était acquise pour attaquer les vices et les travers, et qu'il pouvait être obscène et cynique impunément. C'est là une erreur trop commune aux poètes de cette époque, pour ne point parler de ceux qui nous touchent de plus près. Le talent, le génie même, s'il ne respecte dans ses écrits ni la religion, ni la morale, ne jouit que d'une renommée éphémère, que d'une gloire périssable : un vain nom est bientôt tout ce qui reste de lui dans la mémoire des hommes; et l'on croit lui faire grâce en le reléguant sur les rayons élevés des bibliothèques, où de jeunes mains ne peuvent atteindre. Tel est le sort de Mathurin Regnier, qu'on lit à peine aujourd'hui, et que l'on saurait par cœur si le talent seul suffisait pour obtenir les hommages de la postérité. Heureusement il n'en est point ainsi : la morale ne perd point ses droits, et le poète qui l'a outragée ne tarde pas à en être puni par le dégoût qu'il excite et l'oubli où il tombe.

Soyons juste cependant : Regnier était un vrai poète, et si le grand siècle littéraire de la France ne commence pas encore avec Malherbe et Regnier, ils l'annoncent, comme une belle aurore annonce un beau jour. Ces deux poètes suffiraient à la gloire littéraire du règne de Henri IV, de ce roi qui, tout soldat qu'il était, ne dédaignait point de courtiser les muses entre deux batailles ou entre deux amours. Est-ce à tort qu'on lui attribue la

romance si populaire de *Charmante Gabrielle ?* Nous ne le pensons pas, et de plus nous ne croyons pas qu'aucun poète de ce temps eût volontiers cédé, même à un roi, l'honneur de l'avoir composée. Il y règne d'ailleurs un ton de franchise, un accent de vérité et une vivacité de sentiment qui trahissent son royal auteur. Henri IV avait dans le cœur une source intarissable de poésie et d'éloquence, et son esprit venait toujours en aide à son cœur pour en exprimer les sentiments d'une manière vive, piquante et énergique. On peut lire, pour s'en convaincre, ses lettres de roi, d'ami et d'amant : on y retrouve toujours Henri IV. Il n'est pas de prince dont l'histoire ait pris plus soin de rapporter les bons mots, les reparties fines et les piquantes saillies : peu de rois, peu d'hommes ont eu plus que lui l'esprit d'à-propos, et aucun monarque ne tint, à l'occasion, un langage plus royal. Sur un champ de bataille, en présence de l'ennemi, il a l'éloquence du capitaine; devant les assemblées publiques, il a l'éloquence du roi. Qu'on lise toutes les harangues royales, on n'en trouvera pas beaucoup de comparables à celle qu'il prononça devant l'assemblée de Rouen. Ce précieux monument n'appartient pas seulement à l'histoire, il appartient à l'histoire des lettres.

« Si je voulais, dit-il, acquérir le titre d'orateur, j'aurais appris quelque belle et longue harangue, et je vous la prononcerais avec assez de gravité; mais, messieurs, mon désir me pousse à deux plus glorieux titres, qui sont de m'appeler libérateur et restaurateur de cet

État. Pour à quoi parvenir, je vous ai assemblés. Vous savez, à vos dépens, comme moi aux miens, que, lorsque Dieu m'a appelé à cette couronne, j'ai trouvé la France non-seulement quasi ruinée, mais presque toute perdue pour les Français. Par la grâce divine, par les prières et bons conseils de mes serviteurs qui ne font profession des armes, par l'épée de ma brave et généreuse noblesse (de laquelle je ne distingue point les princes, la qualité de gentilhomme étant notre plus beau titre), par mes peines et labeurs, je l'ai sauvée de la perte : sauvons-la à cette heure de la ruine. Participez, mes chers sujets, à cette seconde gloire avec moi, comme vous avez fait à la première. Je ne vous ai point appelés, comme faisaient mes prédécesseurs, pour vous faire approuver mes volontés; je vous ai assemblés pour recevoir vos conseils, pour les croire, pour les suivre, bref, pour me mettre en tutelle entre vos mains : envie qui ne prend guère aux rois, aux barbes grises et aux victorieux. Mais le violent amour que je porte à mes sujets et l'extrême envie que j'ai d'ajouter ces deux beaux titres à celui de roi, me font trouver tout aisé et tout honorable. »

Parler de Henri IV, et se taire sur Sully, comme l'a fait Voltaire dans sa *Henriade*, ce serait faire outrage à la mémoire du roi et injustice à celle du ministre.

Sully n'a pas été seulement un brave capitaine, un grand ministre, un ami dévoué, Sully est un remarquable historien, et les mémoires qu'il a laissés, sous le titre d'*Économies royales*, sont un des monuments les plus précieux de notre littérature historique. Ce fut après la

mort de son roi qu'il écrivit dans sa retraite de Villebon les souvenirs de sa glorieuse vie. Son rôle était fini comme ministre, il s'en créa un nouveau comme historien; et ce dut être pour lui une douce consolation de pouvoir ainsi rendre un hommage public à la mémoire du prince qu'il avait tant aimé.

Sully avait bataillé dès sa jeunesse; mais dès son enfance il avait senti que l'étude pouvait faire de lui mieux qu'un bon capitaine. Une circonstance singulière dut même contribuer à augmenter, par la reconnaissance, son amour pour les lettres. Le 24 août 1572, s'étant couché la veille de bonne heure, il fut réveillé vers trois heures du matin par le son des cloches et par les cris du peuple. Son gouverneur et son valet de chambre, réveillés comme lui, se lèvent à la hâte et sortent pour s'informer de ce qui se passe au dehors. Rosny, alors âgé de douze ans, attend vainement leur retour : ils ne devaient pas revenir; à peine sortis de l'hôtel, ils avaient été massacrés. L'enfant revêt alors son habit d'écolier, il prend un livre sous son bras, et se dirige vers le collége de Bourgogne : chemin faisant, il voit enfoncer des portes, piller des maisons, massacrer des hommes, des femmes, et des enfants plus jeunes encore que lui; il entend partout retentir ces mots : *Tue! tue! Mort aux Huguenots.* Arrivé près d'un corps de garde, on l'arrête; mais son habit et son livre le sauvent, et il gagne, non sans peine, la porte du collége, qu'il ne se fait ouvrir qu'à prix d'argent : le principal l'accueille, et le cache pendant trois jours. C'est ainsi que Rosny échappa aux poignards et aux arquebuses de la Saint-Barthélemy.

Quelle impression ne dut pas faire sur son esprit le spectacle de cette nuit terrible! Elle fut telle que, malgré l'exemple de la conversion de Henri IV, Sully, qui l'avait lui-même conseillée, resta huguenot jusqu'à sa mort.

Les *Économies royales* ou *Mémoires de Sully* embrassent tous les événements du règne de Henri IV, et même en partie ceux du règne de Henri III. Comme Sully avait été, après le roi, le principal acteur des faits qu'il entreprenait de raconter, et qu'il lui parut sans doute peu convenable de dire sans détour le bien qu'il pensait de sa conduite, il supposa que ses secrétaires lui adressaient, comme pour les rappeler à son souvenir, le récit des événements auxquels il avait pris part. Une telle forme est peu favorable à l'histoire, et il serait à désirer que Sully n'eût point eu recours à cette ruse de fausse modestie pour faire l'éloge de son administration. Le style en est quelquefois traînant; mais comme on y rencontre en abondance des lettres et des paroles d'Henri IV, on oublie aisément ce qui peut manquer à l'écrivain, et on se sent ému comme si on lisait les pages les plus éloquentes. On aime à se trouver en tiers dans les entretiens des deux amis. Qu'on en juge par ce fragment à qui le nom de l'historien donne un si grand caractère de vérité.

On avait accusé Sully, dans un écrit anonyme, de vouloir s'emparer de la couronne ou la mettre sur la tête d'un étranger. Après avoir réfuté devant le roi toutes les accusations, il poursuit ainsi :

« Hé! vray Dieu, Sire, quelles chimères seroient-ce là? Quoy! m'estimeriez vous bien si sot et si fol, voire en-

ragé, que je creusse tout cela estre possible, et que j'eusse un esprit, une extraction, une authorité, et une teste capable de porter un tel diadesme et si pesant fardeau d'affaires, sous lesquelles je vous ay veu bien prest de succomber, vous qui avez la naissance, le droict, le mérite et toutes les vertus et qualités requises pour cet effet? ou que d'ailleurs il y eust en moy tant de desloyauté, d'ingratitude, de mauvais naturel et de lascheté, que de la souhaiter en autre main que la vostre, de qui j'ay esté fidèle serviteur, aussi bien que mes prédécesseurs des vostres, dès mon enfance, sans discontinuation, de qui j'ay receu tant de bienveillance, de familiarité, de biens-faits et d'honneurs; de vous, Sire, de qui j'estime les vertus exceller par dessus celles de tous roys portans couronne royale, et autres prétendans à icelle conjoinctement? et aussi peu, que j'eusse le cœur si failli que de me vouloir sousmettre et rendre une obéissance et servitude de subjection à des personnes, lesquelles non seulement mil des plus estimez tous ensemble ne vous sçauroient jamais égaler en qualitez et faits héroïques, mais n'en voudrois rien céder au plus haut hupé d'eux tous? Hé! vray Dieu encor, Sire, si j'avois la moindre fantasquerie de toutes ces sottes imaginations en la cervelle, tascheroy-je journellement à vous eslever l'esprit aux choses pleines de gloire?

» Partant, Sire, au nom de Dieu revenez en vous mesme, ostez vous de l'esprit toutes ces chimères de cerveaux creux et despravez, fermez entièrement les oreilles à tels imposteurs et impostures, calomniateurs et calomnies, mettez vous le cœur en repos, reprenez la mesme

confiance que je vous ay veu avoir de ma personne, diligence et probité, et vous asseurez que la vostre royale, vostre gloire, vostre honneur, vostre contentement et le bien de vos affaires, me seront à jamais aussi chers et précieux que ma vie et mon honneur; ce que je vous jure sur mon Dieu, mon ame et mon salut : et me permettez, pour confirmer toutes ces veritez, que je me jette à vos pieds et vous embrasse les genoux, comme à mon Roy bien aymé, unique maistre et bien-faicteur. » Ce que voulant exécuter, il vous retint et vous dit :

« Non, ne le faites pas, car je ne voudrois pour rien du monde que ceux qui nous regardent creussent que vous eussiez commis aucune faute qui meritast une telle soumission; car ce seroit vous faire tort, puis que je vous tiens pour homme de bien et du tout innocent, voire pour le plus loyal et utile serviteur que je sçaurois avoir, ne me pouvant imaginer que vous n'eussiez eu copie de ce malheureux libelle qui m'a tant agité l'esprit, d'autant qu'autrement vous eust-il esté impossible d'y repliquer si suffisamment, et le convaincre si facilement de faux, par des raisons invincibles, que j'ay honte en moy mesme d'avoir seulement escouté telles fadaises, ausquelles je vous donne ma foy et ma parole de ne penser jamais, et de vous aymer et chérir plus cordialement que je n'ay point encor fait. » Et sur cela vous vint embrasser, vous commanda de faire le semblable en son endroit; et puis ayant repris ses papiers, qu'il vous promit de brusler, il vous prist par la main, et sortistes de ces allées de mûriers; à l'entrée desquelles ayant trouvé quasi toute la cour, chacun attendant de voir quelle se-

roit la fin de si longs discours, que l'on se doutoit bien avoir pour sujet les malcontentements que le Roy avoit quasi tout publiquement témoignez contre vous, et sur ce qu'ayant demandé quelle heure il estoit, on lui avoyt respondu qu'il étoit près d'une heure, et qu'il n'en estoit que neuf lors qu'il estoit entré dans ces canaux, il respondit : « Je voy bien que c'est; il y en a auxquels il a plus ennuyé qu'à moi; et partant, afin de les consoler, je vous veux bien dire à tous que j'ayme Rosny plus que jamais, et qu'entre luy et moi, c'est à la mort et à la vie. Et vous, mon amy, ce vous dit-il, allez vous en disner, et m'aymez et servez comme vous avez toujours fait, car j'en suis content. » Et sur cela, vous ayant encore embrassé, il s'en alla vers le chasteau, et vous vers vostre pavillon. »

Si les querelles qui s'élevaient entre le roi et son ministre se terminaient d'ordinaire par un redoublement d'amitié, il n'en était pas de même de la mésintelligence qui avait commencé entre Henri, alors roi de Navarre, et Marguerite de France, dès les premiers jours de leur mariage. La politique les avait unis, et la contrainte, qui seule présida à cette alliance, ne pouvait avoir qu'une fâcheuse influence sur le bonheur et même sur la vertu des deux époux. Marguerite était belle cependant, et aucune femme de son temps ne pouvait lui être comparée pour l'esprit, la grâce et le savoir. Malheureusement elle avait pour mère Catherine de Médicis; et la femme qui avait eu le courage de corrompre ses fils pour les dominer, avait bien pu négliger d'armer le cœur de sa fille

des principes d'une morale sévère contre les séductions d'une cour dissolue. Si Marguerite était Française par l'esprit, elle était Italienne par le cœur, et l'éducation n'avait fait que développer en elle cette double nature. Il arriva que cette princesse, qui faisait dire aux étrangers que « voir la France et la cour sans voir Marguerite, c'était ne voir ni la France ni la cour, » il arriva que ses charmes, ni son esprit, ne purent fixer le cœur volage du jeune roi de Navarre, et que, par dépit peut-être autant que par penchant, elle se jeta d'abord dans des intrigues, puis dans des galanteries qui justifièrent le divorce dont Henri IV punit ses égarements. Laissons sa vie pour nous occuper de ses Mémoires, qui cependant sont l'histoire de sa vie, mais arrangée de telle façon qu'il semble qu'elle n'ait jamais eu aucun reproche à se faire. On peut croire que c'est dans le but de se justifier aux yeux de la postérité qu'elle a écrit ses Mémoires, alors qu'ayant renoncé au trône et aux intrigues galantes, elle ne pensait plus qu'au jugement de l'avenir. Dans sa disgrâce, elle ne manqua ni de courage, ni de fermeté, ni même de dévouement pour le prince qui avait exigé d'elle qu'elle assistât au couronnement de la nouvelle épouse qui la remplaçait sur le plus beau trône du monde.

Quant à son talent littéraire, elle était digne petite-fille de François Ier. « Elle est fort curieuse, nous dit Brantôme, son contemporain, de recouvrer tous les beaux livres, tant en lettres saintes qu'humaines; et quand elle a entrepris de lire un livre, tant grand et long soit-il, elle ne le laisse et ne s'arreste jamais jus-

qu'à ce qu'elle en ait vu la fin, et bien souvent en perd le manger et le dormir. Elle fait souvent quelques stances très-belles, qu'elle fait chanter, l'entremeslant avec le luth, qu'elle touche bien gentiment, et par ainsi elle passe son temps et coule ses infortunées journées. » Ne croirait-on pas, dans ce portrait de Marguerite, reconnaître cette Marie Stuart, plus malheureuse encore, qui, comme elle, avait été élevée à la cour de Catherine de Médicis?

On croit que c'est à Brantôme, et en réponse au portrait qu'il avait fait d'elle, que Marguerite adressa ses mémoires. On y remarque sur la Saint-Barthélemy des détails pleins de vérité, qui prouvent combien l'on se trompe en croyant, sur la foi de quelques historiens, qu'une longue préméditation précéda l'accomplissement de ce grand crime. Quant au style de ces mémoires, il est regardé comme un des modèles de la prose française au commencement du dix-septième siècle. Vous pouvez en juger par le début :

« Je louerois davantage votre œuvre si elle ne me louoit tant, ne voulant qu'on attribue la louange que j'en ferois plutôt à la vanité (philastie) qu'à la raison, et ainsi que l'on pense que, comme Thémistocle, j'estime celui dire le mieux qui me loue le plus. C'est un commun vice aux femmes de se plaire aux louanges, bien que non méritées. Je blasme mon sexe en cela, et n'en voudrois tenir cette condition. Je tiens néanmoins à beaucoup de gloire que si honneste homme que vous m'aye voulu peindre d'un si riche pinceau. En ce por-

trait, l'ornement du tableau surpasse de beaucoup l'excellence de la figure que vous en avez voulu rendre le sujet. Si j'ay eu quelques parties de celles que vous m'attribuez, les ennuis, les effaçant de l'extérieur, en ont aussi effacé la souvenance de ma mémoire : de sorte que, me remirant en votre discours, je ferois volontiers comme la vieille madame de Rendan, qui, ayant demeuré depuis la mort de son mary sans voir son miroir, rencontrant par fortune son visage dans le miroir d'un autre, demanda qui étoit celle-là. Et bien que mes amis qui me voyent me veulent persuader le contraire, je tiens leur jugement pour suspect, comme ayant les yeux fascinés de trop d'affection. »

Vous devez remarquer, par ce fragment, que la prose ne se perfectionna pas moins que les vers sous le règne de Henri IV, et ce progrès ne s'arrêtera désormais que lorsque prose et vers auront atteint leur plus haut point de perfection. Nous assisterons bien encore à quelques luttes entre le bon et le mauvais goût : mais les temps de barbarie sont accomplis, le grand siècle a commencé, et déjà nous voyons, à travers les nuages que dissipe le génie de Richelieu, briller à l'horizon les premiers rayons du soleil de Louis XIV.

LEÇON XIX.

LITTÉRATURE ESPAGNOLE.

SEIZIÈME ET DIX-SEPTIÈME SIÈCLES.

CERVANTES, LOPE DE VEGA, CALDERON.

Après avoir gémi sur les malheurs du Tasse et sur l'injustice de ses contemporains, nous avons vu le plus grand poète du Portugal, Camoëns, finir dans un hôpital une vie de souffrances et de misère, sans que ni son prince, ni même ses concitoyens parussent se douter de la perte qu'ils venaient de faire. Si nous franchissons à présent les montagnes qui séparent le Portugal de l'Espagne, nous aurons de nouveau la triste preuve qu'une sotte indifférence et une envieuse ingratitude sont presque partout et toujours la récompense du génie. Ne nous étonnons donc point d'entendre les poètes en appeler du jugement de leurs contemporains à celui de la postérité. Cette espérance d'une gloire à venir semble du moins leur être permise, quand ils comparent leurs destinées et non leurs œuvres à celles du Tasse, de Camoëns et de Michel de Cervantes.

Nous venons de prononcer le nom le plus grand, le plus européen de toute la littérature espagnole; et c'est un roman, œuvre secondaire, en apparence, parmi les créations de l'esprit humain, qui a placé Cervantes au niveau des plus beaux génies dont s'honore l'humanité. Cherchons dans la vie aventureuse de cet homme si nous ne trouverons pas la pensée de l'œuvre qui doit rendre son nom immortel : cherchons comment Cervantes a été conduit à écrire Don Quichotte.

On ne sait précisément ni le lieu ni le jour où naquit Michel de Cervantes Saavedra. Sa famille, quoique noble, était fort pauvre, et peu importait de constater la naissance d'un enfant destiné à vivre obscur et misérable. Après sa mort, plusieurs villes se disputèrent la gloire d'avoir vu naître cet autre Homère; et de ces débats il est resté probable, mais non certain, que l'auteur de Don Quichotte naquit le 9 octobre 1547 dans la petite ville d'Alcala de Henarès. Les ténèbres dont sa naissance est enveloppée s'étendent sur son enfance, dont on ne cite aucun de ces traits qui révèlent les hommes supérieurs. Il paraît qu'on l'envoya étudier à Madrid pour devenir avocat, médecin ou prêtre, et qu'ayant pour maître une façon de poète, il se mit, à son exemple, à faire de mauvais vers et même un mauvais roman intitulé *Philène,* qui ne méritait pas de vivre, et qui mourut en naissant. Il arriva à Cervantes ce qui arrive à la plupart des poètes dont une chute marque les premiers pas. Il accusa son siècle et son pays; il maudit la poésie; et comme, au lieu de la gloire qu'il espérait, était venue la misère, il se trouva heureux d'entrer au service du cardinal Aquaviva, qui,

nous avons peine à le dire, l'emmena à Rome, en qualité de valet de chambre. Mieux eût valu prendre alors le parti qu'il prit plus tard, celui de se faire soldat. Il servit d'abord sous Marc-Antoine Colonne dans la guerre entre les puissances chrétiennes du midi et les Turcs : à la fameuse journée de Lépante, il eut sa part de gloire dans la victoire de don Juan d'Autriche; mais il l'acheta de la perte de sa main gauche, qui fut fracassée par un coup d'arquebuse.

Forcé de quitter le service militaire, Cervantes s'embarque à Naples sur une galère qui fait voile pour l'Espagne. Un corsaire algérien s'empare du navire et mène le poète en esclavage. Ici commence dans la vie de Cervantes une série d'incidents dramatiques qui font de lui un véritable héros de roman. Le poète captif n'a plus qu'un seul désir, une seule pensée : reconquérir sa liberté. L'imagination vient en aide au courage; et la fécondité de son esprit pour créer des projets d'évasion, aussi bien que sa résolution à braver les périls de la fuite, l'a bientôt fait choisir pour chef par ses compagnons d'infortune : le soldat de l'armée de don Juan d'Autriche est devenu le général de quatorze esclaves. Un Navarrais, captif comme lui, est parvenu à creuser, dans le jardin de son maître, un passage souterrain qui conduit sur le bord de la mer. Mais la mer est elle-même une barrière infranchissable. Cervantes et ses compagnons, avec les aumônes qu'ils obtenaient de la pitié, payent la rançon de l'un d'eux, nommé Viane, et, confiants dans sa parole, attendent qu'il leur amène une barque pour les délivrer. Au jour dit, les quatorze captifs s'évadent par le souterrain, et

arrivent au bord de la mer. Mais aucune barque ne se montre à l'horizon. Plusieurs jours se passent ainsi dans l'attente et dans l'inquiétude; car on est à leur poursuite, ils le savent, et plusieurs fois ils entendent, du fond de leur souterrain, les pas des soldats qui sont à leur recherche. Pendant la nuit, le plus hardi d'entre eux, Cervantes, va à la découverte, et rapporte des vivres à ses compagnons affamés. Mais toujours point de barque! la mer ne leur apporte que des débris de navire. Viane aura sans doute péri, ou bien il a trahi ses serments; il faut donc se résigner à mourir de faim ou à reprendre ses fers, mort plus lente et plus cruelle encore. Un soir que tous les regards sont fixés sur la mer, un cri part: Une barque! voilà une barque! c'est Viane! et des pleurs de joie coulent de tous les yeux... Encore un instant, et ils sont libres!... Vain espoir! Les Maures ont aperçu la barque: l'alarme est donnée; des soldats accourent sur le rivage; et tandis que Viane gagne le large pour leur échapper, les malheureux captifs, réfugiés dans le souterrain où ils voient désormais leur tombeau, s'abandonnent à tous les transports de la rage et du désespoir. Cervantes seul ne perd pas courage et s'efforce de rappeler l'espérance dans le cœur de ses compagnons. Mais comment vivre plus long-temps dans cette sombre et humide retraite où l'air pénètre à peine? Comment espérer que Viane reparaîtra, ou que l'on exercera sur la côte une surveillance moins active? Trois jours se passent, et rien ne vient faire diversion à leur détresse toujours croissante, à leurs souffrances de plus en plus vives. C'est toujours Cervantes qui les soigne, qui les exhorte, qui

les console, qui les nourrit. L'excès de la fatigue le force, une nuit, d'abandonner à un autre le soin d'aller chercher les provisions : la nuit se passe sans que celui-ci reparaisse : le jour luit, personne encore. Enfin des pas se font entendre. C'est lui sans doute : mais il n'est pas seul; des soldats l'accompagnent; le souterrain est cerné de toutes parts; la résistance est inutile, impossible même; car, à voir la pâleur et la maigreur de ces malheureux, exténués de fatigue et de faim, on dirait de quatorze cadavres sortant de leur tombeau. On les conduit ainsi devant le roi, qui consent à leur pardonner, mais à la condition qu'ils nommeront leur chef, qui doit payer pour tous. « Ce chef, c'est moi, dit Cervantes : épargne mes frères et fais-moi mourir ! » L'héroïque fierté et le noble dévouement de Cervantes étonnent le monarque barbaresque, qui lui fait grâce et le rend à son maître.

Quatre nouvelles tentatives d'évasion échouent encore : dans la dernière, il ne s'agissait de rien moins que de s'emparer d'Alger même. Le roi, dont Cervantes était devenu l'esclave, inquiet de posséder un captif si audacieux, fit demander en Espagne la rançon de Cervantes, et, dans son estime pour lui, la mit à un prix très-élevé. La mère du poète vendit tout son bien, qui fut loin de suffire; mais les pères de la Trinité ayant complété la somme exigée, Cervantes fut rendu à la liberté le 19 septembre 1580, après cinq ans et demi d'esclavage. Il avait alors trente-trois ans.

Voilà donc notre poète, soldat mutilé, esclave racheté, rentrant dans sa patrie, plus pauvre encore que lorsqu'il l'avait quittée, et condamné, pour vivre, au métier d'é-

crivain, plus rude souvent que celui de l'esclave qui gagne à la sueur de son front le pain de la journée. Mais Cervantes est libre, libre et amoureux : ne le plaignons pas. Ses idées sont devenues fraîches et riantes; c'est dans un roman pastoral qu'il épanche ses pensées d'amour : par malheur il se marie avant d'avoir terminé son œuvre, et *Galathée* reste inachevée. Pour se consoler du mariage, il fait des comédies; il en fait trente, sans y trouver grand réconfort : il faut dire aussi que Lope de Vega avait alors le monopole des succès de théâtre. Que fera donc notre poète à qui rien ne réussit, ni le mariage, ni la comédie? Et que peut écrire d'ailleurs un esprit indépendant sous un monarque comme Philippe II ? Cervantes se condamne lui-même au silence et accepte un petit emploi à Séville, non pour s'enrichir, mais pour ne pas mourir de faim. Vingt ans se passent sans qu'on entende parler de lui. Mais durant ces vingt années le petit employé de Séville n'a pas perdu son temps : il a observé en silence, de ce regard qui voit tout, les hommes et les choses de son siècle; il est devenu homme de génie par la réflexion, comme d'autres le sont par l'inspiration. Que faut-il encore pour qu'il rende son nom immortel ? Il faut qu'un alcade de village, à la suite de je ne sais quelle altercation, le fasse jeter dans une prison et l'y retienne assez longtemps pour lui laisser le loisir d'enfanter un chef-d'œuvre. Ce chef-d'œuvre, écrit dans la prison d'un village de la Manche, c'est le *Don Quichotte*.

Nous avons vu que Cervantes n'avait pas été heureux dans son début littéraire : *Galathée* et ses comédies étaient oubliées depuis long-temps. Un seul genre d'ouvrages, les

romans de chevalerie, envahissait le champ de la littérature, comme ces mauvaises herbes qui étouffent le bon grain. On n'écrivait, on ne lisait alors que des romans de chevalerie; et, comme il arrive toujours dans les œuvres littéraires où l'imagination peut s'affranchir des lois de la raison, les écrivains qui cultivaient ce genre, la plupart dénués de talent, mais jaloux de se dépasser les uns les autres, se jetèrent à l'envi dans toutes les exagérations, dans toutes les extravagances qu'ils purent imaginer. L'ancienne chevalerie ne pouvait plus exister qu'à l'état de souvenir, sous le sombre et farouche héritier de Charles-Quint; et, les modèles n'existant plus, on fit des portraits qui ne ressemblaient à rien. Jamais cette noble et grande institution, la gloire du moyen âge, n'avait eu de plus dangereux ennemis que ces amis imprudents qui ne parvenaient, dans leur enthousiasme pour elle, qu'à la faire paraître ridicule. Les chevaliers en faveur n'étaient point ces Dunois, ces Lahire, ces Xaintrailles, ces La Trémoille et ces Bayard, éternel honneur de leur patrie, ni même ce Rodrigue et ce Bernard de Carpio, héros dont l'Espagne est si fière encore : c'étaient des Amadis, des Esplandian, des Palmerin d'Angleterre, des Tirant-le-Blanc et des Don Bélianis, dont les romanciers célébraient à l'envi les exploits imaginaires. Ces pourfendeurs de géants, ces défenseurs de veuves, tous coulés dans le même moule, tous affublés des mêmes ridicules, ne pouvaient manquer de fausser l'esprit du peuple sur le but de la chevalerie; et tous ces romans, consacrés en quelque sorte à sa gloire, étaient comme ces somptueuses épitaphes dont on décore les tombeaux, et qui, par l'exa-

gération ridicule des éloges, provoque un rire de mépris sur la cendre même des morts. Lorsque l'imagination de ces romanciers était à bout d'inventions, ils se rejetaient sur le style et le boursouflaient tellement, qu'il n'exprimait plus rien à force de vouloir trop dire. Quelle impression, par exemple, devait faire sur un homme de sens et de goût, sur Cervantes, un livre où se trouvaient des phrases comme celles que nous extrayons ici d'un roman de Feliciano de Sylva : « La raison de la déraison que vous faites à ma raison affaiblit de telle sorte ma raison que c'est avec raison que je me plains de votre beauté ; » ou bien : « Les célestes beautés divines qui de votre divinité vous font le disputer aux étoiles et vous font méritante des mérites que mérite votre grandeur, etc., etc. » Ne comprend-on pas bien, qu'indigné de l'affront que des écrits de ce genre faisaient au bon sens et au bon goût, Cervantes ait pris la plume pour les couvrir du ridicule et du mépris qu'ils méritaient. Des critiques au moins sévères ont reproché à Cervantes d'avoir versé à pleines mains le sarcasme et la raillerie sur les vertus chevaleresques de son temps, dans la personne de son Don Quichotte. Il nous semble, au contraire, qu'en donnant à son héros les plus nobles qualités du cœur et de l'esprit, il rend le plus bel hommage à la véritable chevalerie, et qu'en lui donnant le travers de vouloir imiter les héros des romans chevaleresques, ce qui lui fait faire mille bévues, c'est sur ces ouvrages seulement qu'il déverse le blâme et le ridicule, comme ayant pu troubler la raison de l'homme le plus brave, le plus sensé et le plus loyal. Remarquons d'ailleurs que Cervantes se moque uni-

quement de la chevalerie errante, et que la chevalerie errante, devenue inutile depuis le règne des lois, n'existait plus que dans les romans. Dans l'antiquité, Hercule, Thésée, Pirithoüs avaient été de véritables chevaliers errants, combattant les monstres et les tyrans, protégeant les faibles et les opprimés : mais quand la Grèce eut pour chefs des Lycurgue, des Solon et des Périclès, s'il se fût trouvé des guerriers qui eussent voulu, à l'exemple des anciens héros, s'ériger en redresseurs de torts, il est à croire qu'ils eussent trouvé à Athènes quelque Cervantes pour les livrer à la risée de leurs concitoyens, ce qui n'eût rien ôté à la gloire des grands hommes que leur héroïsme avait élevés au rang des dieux.

Le *Don Quichotte* n'est donc point une satire de la chevalerie, mais une critique des romans de chevalerie; ce qui est bien différent. Qu'est-ce en effet que ce personnage de Don Quichotte, aussi populaire en France qu'en Espagne même? C'est un bon et honorable gentilhomme d'un village de la Manche, vivant simplement, mais noblement, en compagnie d'une jeune nièce de dix-neuf ans et d'une gouvernante de quarante ans passés. N'ayant rien à faire toute l'année, ce brave hidalgo est parvenu à l'âge de cinquante ans sans autre plaisir que la chasse, et sans autre occupation que la lecture des romans de chevalerie. A force de lire toujours la même chose, il a fini par se persuader que toutes les extravagantes fictions des romanciers sont des aventures réelles de chevaliers véritables; et son cerveau affaibli ne rêve plus qu'enchantements, défis, blessures, batailles, tempêtes, tourments d'amour, en un mot tous les merveil-

leux et fantastiques accidents dont se compose la vie des chevaliers errants. De l'admiration que lui inspirent tant de belles choses au désir de les imiter, et du désir de les imiter à la résolution de le faire, notre gentilhomme n'arrive pourtant qu'après de longues et profondes méditations. Une fois son parti pris, il songe aux moyens de le mettre à exécution. Il rassemble, nettoie, rajuste une vieille armure de famille que rongeaient depuis un siècle, dans un grenier, la rouille, la poussière et les rats. Le casque manque : il s'en fabrique un de carton, qu'il renforce de bandes de fer. Il a dans son écurie un vieux cheval, n'ayant guère que les os et la peau; ce sera le Bucéphale de cet autre Alexandre, le Babieca de ce nouveau Cid. Après avoir, pendant quatre jours, bâti, défait, rallongé, raccourci, retourné, pesé et médité une foule de noms pour son belliqueux coursier, il s'arrête à celui de Rossinante. Mais ce n'est pas tout : il n'y a point de chevalier sans dame; notre gentilhomme en veut une, et il choisit une grosse paysanne des environs qu'il baptise du nom de Dulcinée du Toboso : quittant lui-même son nom de Quixana qu'il porte depuis sa naissance, il prend celui de Don Quichotte, qui lui paraît plus en harmonie avec la profession de chevalier errant. Une première aventure, dans laquelle il se fait gravement armer chevalier et rouer de coups, le force à revenir au logis; mais, loin de le corriger, sa disgrâce le conduit seulement à s'apercevoir qu'il lui manque un écuyer. Un habitant de son village, nommé Sancho Pança, honnête homme, mais gourmand et poltron, aussi court et aussi gros que Don Quichotte est long et maigre, tel est l'é-

cuyer qui consent à le suivre, à la condition qu'il deviendra un jour gouverneur de quelque île, dont le chevalier doit faire la conquête. Voilà donc nos deux héros en campagne, l'un monté sur Rossinante, l'autre sur un ânon, seul coursier qu'il ait pu se procurer. Alors commence une série d'aventures, les plus bouffonnes et les plus variées qui aient été imaginées par un cerveau humain, et qui toutes naissent de la folie de notre chevalier. Cette folie est telle qu'il voit ce qui n'est pas, qu'il ne voit pas ce qui est. « Vois-tu, dit-il à son compagnon, cette légion de géants? ils sont tous morts, s'ils ont l'audace de m'attendre, et leur dépouille est à toi. » Sancho ouvre de grands yeux, regarde, et ne voit que des moulins dont le vent fait tourner les ailes. « Ce sont leurs bras dont ils nous menacent, dit le chevalier. — Ce sont leurs ailes qui font tourner les meules, » dit l'écuyer. Un instant après, le héros et son coursier roulent sur la poussière, à demi morts. « Eh bien, sont-ce des géants? demande l'écuyer en relevant son maître. — Sans doute, répond le chevalier; mais un enchanteur les a changés en moulins, pour m'ôter la gloire de les vaincre. » Telle est la folie du pauvre gentilhomme : il ne voit, il ne veut voir les choses de ce monde qu'à travers le prisme de sa démence. Ainsi, deux bons moines qui cheminent paisiblement sur leurs mules, en avant d'un carrosse où est une jeune femme, sont à ses yeux deux enchanteurs qui enlèvent une princesse. Une auberge se trouve sur sa route : Don Quichotte, malgré tout ce que lui dit Sancho pour lui prouver que c'est bien une auberge, la prend pour un château, l'aubergiste pour un châtelain, sa femme pour une noble dame, et

la grosse servante Maritorne pour une gracieuse damoiselle. C'est là qu'il est apporté tout moulu des coups de bâtons d'une troupe de muletiers à qui il a voulu apprendre les égards qu'on doit à un chevalier errant. « Qu'est-ce qu'un chevalier errant? demande Maritorne à l'écuyer. — Vous êtes donc faite d'aujourd'hui, la grosse fille, répond Sancho. Hé pardienne, ma mie, un chevalier errant... c'est... c'est... c'est en deux mots... une chose... ou comme qui dirait un homme qui est toujours au moment d'être empereur ou roué de coups de bâton. » Et en effet telle est la destinée de notre pauvre chevalier, qui ne sort jamais d'une aventure sans recevoir quelques horions, soit qu'il prenne un troupeau de moutons pour une armée qu'il met en déroute, tandis que les bergers le meurtrissent à coups de pierres, soit qu'il détrousse un barbier et lui enlève son plat à barbe, dans la conviction que c'est l'armet de Mambrin, soit enfin que, rencontrant des malfaiteurs qu'on mène aux galères, il les arrache à leur gardien, et qu'après les avoir délivrés de leurs fers, il se fasse rosser par eux, parce qu'il veut les forcer à se rendre auprès de sa Dulcinée pour lui porter les trophées de sa victoire.

Rien ne décourage notre héros, rien ne l'arrête, rien ne le guérit. Il s'en va toujours cherchant aventure, suivi de Sancho demandant toujours le gouvernement qu'on lui a promis, jusqu'à ce qu'enfin un duc et une duchesse se font, peu charitablement, un divertissement de la folie du pauvre gentilhomme et de l'ambition de son écuyer. Tous les événements dont se compose leur existence vagabonde, et qui présentent le maître et le valet

sous l'aspect le plus franchement comique, ne sont cependant à nos yeux que la partie la moins brillante de ce roman. Chaque fois que se termine une aventure, et que la conversation s'engage entre Don Quichotte et Sancho, nous éprouvons, à écouter ces admirables dialogues, un des plaisirs les plus vifs et les plus vrais que puisse donner la lecture d'un bon livre. Jamais la droiture du cœur, jamais l'élévation de l'esprit, jamais la supériorité de la raison ne se sont montrées à un plus haut degré que dans les éloquentes paroles de ce pauvre fou, si sage dans sa folie. Jamais le bon sens du peuple, jamais ses appétits grossiers et ses instincts vulgaires ne se sont manifestés avec plus de vérité que dans ce rustre, dont les proverbes sont toute la science, et l'obéissance toute la vertu. Quand ils devisent ensemble côte à côte, chemin faisant, sur les choses de ce monde, il nous semble toujours être là en tiers, et nous nous prenons à rire, comme cet étudiant que le roi Philippe III vit un jour de son balcon, riant à gorge déployée d'un livre qu'il tenait à la main : « Cet homme, dit-il à ses courtisans, est un fou, ou bien il lit Don Quichotte. »

Oui, nous rions, mais nous admirons en même temps, car sous cette folle gaieté nous découvrons la plus haute sagesse; et s'il nous est permis, à l'exemple des commentateurs, de former des conjectures sur l'intention de Cervantes dans la création des deux caractères de Don Quichotte et de Sancho, nous dirons qu'il nous semble, non comme à M. Sismondi, que le chevalier soit la poésie et son écuyer la prose, mais que dans l'ensemble de ces deux existences en quelque sorte inséparables, l'une est

l'âme, et l'autre le corps. Nous trouvons dans Don Quichotte tous les sentiments les plus nobles, les plus élevés, les plus généreux de notre nature, la connaissance et l'amour du beau, du bon, du vrai, du grand; et cependant le personnage fait mille sottises, mille extravagances, parce qu'une passion, ou, si l'on veut, une folie, est venue se mêler à toutes ces hautes qualités et les rendre inutiles: c'est trop souvent l'histoire de l'âme humaine! Au contraire, que voyons-nous dans Sancho? la sensualité, la gourmandise, la poltronnerie, la paresse et l'égoïsme, vices que vient tempérer une sorte de bonté, de sensibilité même, et surtout l'instinct de la conservation et l'amour du bien-être : n'est-ce pas là encore le portrait du corps humain, « cette guenille qui nous est si chère? » Don Quichotte et Sancho sont donc en quelque sorte l'âme et le corps, l'une prétendant conduire l'autre vers le bien, qu'elle lui montre en perspective, et presque toujours ne le menant qu'à mal; l'autre luttant contre cette volonté qui l'entraîne, et lui obéissant toutefois, parce qu'il ne peut faire autrement; l'une s'élevant par la pensée vers les choses célestes, et retenue cependant par l'autre qui se cramponne aux choses de la terre. Cervantes, en écrivant son immortel ouvrage, était-il préoccupé de l'idée philosophique que nous croyons y trouver? Rien ne le prouve, et cependant la présence de cette idée nous paraît manifeste. Notre conjecture à cet égard, fondée ou non, nous rappelle un mot de Diderot qui peut trouver ici sa place. Lorsque le peintre David eut achevé son premier tableau, il pria Diderot, qui passait pour très-connaisseur, de le venir voir. A peine entré, l'académicien com-

mence à détailler toutes les beautés qu'il découvre ou croit découvrir dans l'ouvrage du jeune peintre : il met tout son esprit, tout son savoir à signaler des intentions profondes, des combinaisons hardies dans la composition, dans le dessin, dans la couleur. Le peintre, embarrassé de ces éloges qu'il ne croit pas mériter, avoue naïvement qu'en exécutant son tableau il n'a pensé à aucun des effets que son juge y admire. « Comment, s'écrie alors Diderot, vous avez fait cela sans y penser ! vous avez trouvé cela sans le chercher ! Jeune homme, ce n'est plus du talent, c'est du génie ! » — C'est qu'en effet l'homme de génie produit quelquefois des chefs-d'œuvre sans se rendre un compte bien exact de leur valeur. Faut-il, après cela, s'étonner s'il passe ignoré sur cette terre, et si la gloire ne commence pour lui que par delà le cercueil ?

Telle fut la destinée du plus beau génie de l'Espagne. Cervantes mourut le 23 avril 1616, à l'âge de soixante-sept ans, pauvre, méconnu, oublié, et n'attendant peut-être pas de la postérité la justice qu'elle lui a si largement rendue en plaçant le roman de *Don Quichotte* au niveau des poèmes les plus vantés de l'époque moderne.

Avant de vous parler de deux écrivains, Lope de Vega et Calderon, qui, avec un bien moindre génie, ont cependant jeté un vif éclat sur la littérature espagnole, et ajouté une nouvelle gloire à celle dont Cervantes venait de doter son pays, nous croyons devoir vous entretenir de la grande question qui partage depuis long-temps le monde littéraire, et qui sans doute ne cessera de l'agiter que lorsqu'on cessera d'écrire : nous voulons parler de la guerre

que se font les deux écoles classique et romantique pour établir la prééminence de leurs doctrines et la supériorité de leur gloire. Nous ne sommes pas de ceux qu'affligent ces luttes de l'intelligence, sans lesquelles la littérature languirait dans une mortelle apathie. Elles sont nécessaires, comme il est nécessaire que de temps à autre un violent orage vienne troubler et renouveler à la fois l'air que nous respirons. Ces guerres de principes, dans la république des lettres, n'ont rien qui doive effrayer. Deux cailloux se choquent, deux nuages se heurtent, le feu, la foudre s'en échappent : deux doctrines littéraires se combattent, de leur lutte sortiront la lumière et le génie.

Loin de nous donc le désir que l'une triomphe de l'autre au point de l'anéantir. Nous souhaitons au contraire que toutes les deux restent en lice et fassent longtemps assaut de force et de courage, nous promettant d'applaudir, avec l'impartialité d'un juge qui ne peut prétendre aux honneurs du tournoi, à tous les chefs-d'œuvre qu'enfanteront les deux écoles. En nous plaçant ici sur un tribunal que nous n'avons peut-être pas le droit d'occuper, nous sommes loin de nous croire infaillible, et de vouloir vous donner nos opinions pour des règles invariables. Mais, si nous tombons une fois d'accord sur les lois qu'il convient d'appliquer aux œuvres de l'intelligence, nous nous rencontrerons souvent ensuite, j'en ai l'espoir, dans les mêmes sentiments, dans les mêmes impressions, dans les mêmes jugements. Commençons donc par chercher ces lois.

Nous voyons que, parmi les nations, les lois politiques diffèrent, dans le même pays selon les temps, et selon les mœurs chez les divers peuples : mais partout on cherche

à les appuyer sur un principe général de justice, indépendant des temps et des lieux; et toutes aussi poursuivent un but commun, l'intérêt de la société. Ainsi la justice et l'intérêt social sont les bases de toutes les législations du monde. De même, dans les arts, et principalement dans le premier de tous, la littérature, nous voyons des différences, des contrastes, des oppositions marquées entre les œuvres de l'esprit humain, selon les temps et les lieux où elles ont été produites : mais il doit exister des principes généraux, immuables, éternels, communs à tous les siècles et à tous les pays. Ces principes, quels sont-ils sinon le bon sens et la vérité? Ce sont là, nous n'en doutons point, à vos yeux comme aux nôtres, les lois fondamentales de toute littérature.

Partons donc de ces principes pour résoudre la question qui nous occupe, et que nous avons à étudier principalement dans ses rapports avec le théâtre, terrain de combat perpétuel entre les deux écoles. Mais, avant tout, écoutons les arguments des deux partis, ceux des classiques d'abord, qui sont incontestablement les premiers en date.

Le drame ou la tragédie est, disent-ils, la représentation d'une action grave, une et simple, faite pour inspirer la terreur ou la pitié par des moyens naturels et des incidents vraisemblables, à l'aide de personnages assez haut placés dans l'ordre social pour que leurs vertus ou leurs vices soient un exemple éclatant offert au reste des hommes : c'est une œuvre écrite d'un style toujours noble, toujours élevé, dans le but non-seulement de plaire, mais encore d'instruire par le tableau des misères

ou des gloires de l'humanité. Si le drame a pour sujet un événement pris dans l'histoire, il n'est permis au poète ni d'altérer les faits, ni de changer les caractères. Tout ce qu'il peut faire, et même il le doit, c'est de grandir les uns, c'est d'ennoblir les autres, afin de rendre plus vive et plus profonde l'impression qu'ils produisent. Il importe par-dessus tout que ces événements ne sortent point des limites du possible, et que ces caractères se renferment dans les conditions de la nature humaine. L'action, une fois commencée, doit marcher constamment vers le but, sans jamais revenir sur ses pas, sans jamais se détourner de sa route, sans jamais permettre qu'une action nouvelle et étrangère vienne lui disputer l'attention et l'intérêt. Tous les personnages, quelles que soient leur condition ou leur importance, doivent concourir au développement de l'action principale, et les incidents qu'ils occasionnent doivent s'y rattacher naturellement. En un mot, tout ce qui divise et partage l'intérêt tend à l'affaiblir : c'est pourquoi nous avons fait de l'unité d'action la première règle du drame.

La vraisemblance étant une des premières conditions pour produire l'illusion, et la représentation d'une tragédie ne durant guère au delà de deux heures, le comble de la perfection serait que l'action représentée pût réellement se passer dans le même espace de temps. Mais, comme il y a bien peu d'événements historiques, dignes d'être mis en scène, qui aient eu une marche si rapide, nous avons donné aux poëtes le droit de supposer à l'action une durée de vingt-quatre heures, dont vingt-deux sont remplies par les événements qui se passent

hors de la scène, entre les actes; et, par une fiction facile à admettre, nous accordons que les entr'actes suffisent pour l'exécution de tout ce qui, pendant ces vingt-quatre heures, concourt à faire marcher l'action vers le dénoûment. Tels sont les termes de la seconde loi du drame classique, que nous appelons l'unité de temps.

C'est, de même, une condition de vraisemblance que la scène ne change pas à chaque instant, et qu'au contraire elle se maintienne, sinon dans le même lieu, du moins dans des lieux tellement voisins, qu'on puisse croire que les personnages ont eu le temps de s'y transporter d'une scène à l'autre. Nous permettons donc qu'on étende à tout un palais et même à toute une ville les déplacements et changements de scène; mais nous nions qu'on puisse faire illusion aux spectateurs en transportant des personnages, dans l'intervalle d'un entr'acte, à des distances évidemment infranchissables en si peu d'instants. L'unité de lieu nous paraît donc aussi indispensable que l'unité de temps et l'unité d'action, si l'on veut se conformer aux lois du bon sens et de la vérité. Ces lois sont celles qu'ont subies les Grecs et les Romains, ces deux peuples dont la gloire littéraire brille encore aujourd'hui d'un incomparable éclat: elles sont écrites dans les œuvres des plus grands génies qui aient demandé des inspirations à la muse tragique. Plus tard, les rhéteurs, et entre autres Aristote, le plus profond et le plus judicieux philosophe de la Grèce, ont recueilli et publié, mais non dicté ces lois. Aristote n'a point dit : Telles sont les règles qu'il me plaît d'imposer au poète tragique; il a dit : Les tragédies faites selon ces règles ont paru bonnes; et il a

suffi de cette assertion pour que la poésie dramatique, pendant des siècles, ne cherchât point une autre route? Est-ce donc à dire que l'autorité d'Aristote fût si grande qu'il y eût danger de s'y soustraire? Non assurément; et si les siècles ont reconnu l'excellence de sa doctrine et l'ont adoptée sans réserve, ce n'est point parce qu'elle venait d'Aristote, mais parce qu'elle est conforme au bon sens et à la vérité.

Que répondent les romantiques?

Nous ne repoussons, disent-ils, ni la vérité, ni le bon sens; mais nous ne voulons point leur obéir en esclaves: le génie fait les lois et n'en reçoit point. Le bon sens est sans doute estimable; mais s'il arrête les élans de l'imagination, s'il condamne à marcher sur la terre celui qui peut voler dans les cieux, nous mettons le bon sens à l'écart, et nous en usons de même avec la vérité si elle prétend nous interdire le brillant domaine du fantastique et du merveilleux. Le but du drame est de plaire et non d'instruire. Qu'importent les moyens, pourvu qu'on atteigne le but? Pourquoi tenir à être amusés, touchés, émus, selon des règles vieilles ou nouvelles? Vous voulez que l'action d'un drame soit une, afin qu'il agisse plus puissamment sur les âmes: la fatigue et l'ennui ne peuvent-ils naître de cette tension continuelle de l'esprit vers un même objet? Ne vaut-il pas mieux distraire par la variété des impressions? Prétendre que l'action a besoin d'être une pour exciter l'intérêt, c'est nier le charme de l'imprévu et l'empire de la curiosité.

L'unité de temps et l'unité de lieu sont moins nécessaires encore, et de plus elles rendent presque inabor-

dables les plus beaux sujets de tragédie. Tout est convention dans la représentation des drames. Et d'abord, cette vaste enceinte, où vous venez pour quelque argent occuper une place étroite; ce plancher complaisant, qui représente tantôt les dalles d'un palais, tantôt le pavé d'une place publique; ces maisons de toile, qui s'ébranlent au moindre vent; ces arbres de carton, dont aucun zéphyr n'agite le feuillage; ce jour qui vient d'en bas, comme si le soleil avait changé de place; ces acteurs dont vous reconnaissez la voix, les traits, le geste, toujours à peu près les mêmes quel que soit le personnage qu'ils représentent; tous ces mensonges évidents, palpables, sont-ils bien de nature à produire l'illusion complète que vous venez chercher? Et si ces grossiers moyens font prendre le change à votre esprit, si vous pouvez vous figurer un moment que cette toile mal peinte soit un magnifique palais, que cet acteur soit Achille ou Agamemnon, vous faut-il un plus grand effort d'imagination pour admettre que les dix minutes qui s'écoulent entre l'acte qui vient de finir et l'acte qui va commencer sont autant de jours, de mois ou d'années? Lorsque, sous vos yeux, un temple se change en forêt, ou un palais en place publique, vous en coûte-t-il beaucoup pour supposer que ce sont les personnages qui changent de place, et pour voyager avec eux? Qu'importe que ces changements se fassent au milieu ou à la fin des actes? Qu'importe que, dans le même acte, ils soient plusieurs fois renouvelés? Si le sifflet du machiniste, si le bruit et les évolutions des machines détruisent vos émotions, c'est un malheur sans doute; mais n'est-ce pas un inconvénient

préférable à celui de voir, dans vos drames prétendus réguliers, des personnages s'entretenir dans la rue, comme s'ils étaient dans leur chambre, des conjurés tenir conseil dans l'antichambre de celui contre qui ils conspirent, et donner ainsi à leur dialogue cette invraisemblance que vous tenez tant à éviter? — Nous avons donc raison de ne point nous soumettre au joug de vos unités; et tel poète qui a méconnu, répudié ces préceptes, qu'il vous plaît d'appeler des lois, ne fut pas, tant s'en faut, moins doué de génie que ceux qui les ont établies ou acceptées.

Telles sont les doctrines des écoles classique et romantique, relativement aux trois unités, d'action, de temps et de lieu. Mais ce ne sont pas les seuls points par où les partisans de ces deux systèmes ennemis soient en désaccord. Les uns subordonnent la nature à l'art, c'est-à-dire qu'ils ne présentent qu'une nature choisie, embellie, ennoblie, une nature épurée et partant idéale. Les autres, au contraire, font consister l'art dans l'imitation servile de la nature quelle qu'elle soit : ils la montrent telle qu'ils la voient, sans craindre d'offrir un spectacle hideux et repoussant. Le classique ressemble au statuaire qui, modelant un buste, s'efforce, sans altérer la ressemblance, et tout en restant fidèle au caractère de la figure qu'il copie, de donner aux traits plus de noblesse et de beauté que la nature ne lui en présente : le romantique est comme le mouleur qui se contente de prendre l'empreinte du visage et de le reproduire dans sa naïve réalité. Si nous comparons les deux images, nous commencerons peut-être par trouver la dernière plus ressemblante; mais l'autre finira par nous captiver davantage.

Cette servilité d'imitation a conduit les écrivains romantiques à mêler dans leurs œuvres le sérieux et le bouffon, et à jeter la farce dans la tragédie, parce que ces contrastes se rencontrent assez souvent dans la vie humaine. Les classiques, au contraire, écartent tout ce qui peut détruire ou contrarier l'émotion qu'ils ont fait naître : ils pensent que ces brusques transitions des larmes au rire, qui naissent du mélange du grotesque et du terrible, ne peuvent plaire qu'à des peuples encore dans l'enfance, ou bien à une société corrompue. Ils ne repoussent pas moins l'horrible et l'atroce que le burlesque et le trivial ; tandis que les romantiques admettent tout ce qui peut produire de l'effet sur le spectateur.

Enfin le style est encore une occasion de dissentiment entre les deux écoles : l'une veut que le discours soit approprié à la condition des interlocuteurs, sans cesser pour cela d'être correct et même jusqu'à un certain point élégant; et si elle met en scène des personnages d'un ordre inférieur, elle tend à épurer, à ennoblir leur langage : l'autre, au contraire, se plaît à effacer les distinctions de rang en abaissant ce qui est élevé ; en sorte que, si les classiques ont souvent le tort de faire parler le valet aussi élégamment que le maître, les romantiques ont le tort encore plus grave de donner au langage du maître la même trivialité qu'à celui du valet.

Terminons par une comparaison qui rendra notre pensée sensible. Les écoles classique et romantique, en littérature, présentent à peu près les mêmes caractères que les écoles italienne et flamande en peinture. Raphaël et Titien sont les classiques ; Rubens et Rembrandt

sont les romantiques. Les uns choisissaient leurs modèles, les autres les prenaient au hasard; et tous ont produit des chefs-d'œuvre.

Hâtons-nous de dire cependant que jusqu'ici tout l'avantage nous paraît appartenir aux écrivains classiques. Sans doute les poètes romantiques offrent en grand nombre des beautés de premier ordre, des traits de génie que nous admirons et que nous serons heureux de vous faire admirer : mais, s'ils s'élèvent souvent à la hauteur de leurs rivaux, la hardiesse de leur vol se soutient rarement; ils tombent à chaque instant, pour se relever et retomber encore, et souvent, nous l'avouerons, leur chute semble pour ainsi dire volontaire, tant elle atteste encore de force et de grandeur. Quoi qu'il en soit, celui qui cherche la perfection la trouvera plus complète dans les chefs-d'œuvre de l'école classique, et comme rien ne nous porte à supposer aux écrivains de cette école plus de génie qu'à ceux de l'école rivale, nous sommes bien forcé de conclure que les règles que respectent les uns et que dédaignent les autres ont un fondement solide et une utilité incontestable.

Nous sommes loin d'avoir, en quelques paroles, épuisé une question sur laquelle des volumes ont été écrits et seront écrits encore; mais, au moment d'examiner le théâtre tout romantique de l'Espagne et de l'Angleterre, nous devions, par une profession de foi littéraire, vous indiquer la base de nos jugements. Si nous étions Anglais ou Espagnol, nous regarderions sans doute les choses d'un autre point de vue et les jugerions différemment. Placé comme nous le sommes, nous ne devons

ni ne pouvons déserter la cause de notre littérature nationale, et nous ne voyons pas que, jusqu'à présent, pareil abandon ait porté bonheur à ceux qui s'y sont laissé entraîner.

Comment, d'ailleurs, ne pas croire à l'utilité, à l'excellence de ces lois du goût, de ces règles du bon sens, quand nous voyons un poète de la fin du seizième siècle commencer ainsi l'apologie du *nouvel art dramatique* qu'il a fait prévaloir dans une grande partie de l'Europe?

« Illustres amis, beaux esprits, l'élite de l'Espagne, vous m'avez ordonné d'écrire pour vos assemblées un *art dramatique* conforme aux goûts actuels du public : cette tâche paraît facile : celui même d'entre nous qui a le moins écrit pour le théâtre n'en connaît que mieux les règles; et ce qui me fait craindre de ne pas réussir auprès de vous, c'est que mes ouvrages ont été écrits contre les principes de l'art. Non que je les ignore. Grâce à Dieu, j'étais encore écolier, le soleil n'avait pas depuis ma naissance passé dix fois du bélier aux poissons, que toutes ces idées m'étaient déjà familières : mais je trouvai la scène déjà pleine de compositions dramatiques bien différentes de celles que nous laissèrent pour modèles ceux qui les premiers inventèrent cet art, et telles que les avaient composées des barbares qui avaient accoutumé le vulgaire à leur grossièreté. Sous cette forme elles ont pris un tel crédit que celui qui, maintenant, suit les règles de l'art, meurt sans gloire et sans récompense; tant il est aisé à la coutume de l'emporter sur la raison auprès de ceux qui ne sont point éclairés de sa lumière.

» J'ai écrit quelquefois, il est vrai, suivant ces prin-

cipes, que peu de personnes connaissent : mais aussitôt que je vois paraître ces ouvrages monstrueux pleins d'apparences magiques, de tableaux merveilleux, où accourent en foule le peuple et les femmelettes, idolâtres de ces sottises, je retourne à mes habitudes barbares; et lorsque j'ai à composer une comédie, j'enferme sous de triples verroux tous les préceptes, j'éloigne de mon cabinet Plaute et Térence, de peur d'entendre leurs cris : car la vérité réclame à haute voix dans ces volumes muets. J'écris alors suivant l'art dramatique qu'inventèrent ceux qui voulurent obtenir les applaudissements de la foule. En effet, c'est le public qui nous paye, et il est juste que nous écrivions des sottises pour lui complaire. »

Quel est donc le poète qui a écrit une pareille confession? C'est, sans contredit, un des écrivains les plus justement célèbres de cette époque de transition et d'enfantement qui ferme le seizième siècle et ouvre le dix-septième, c'est Lope de Vega, le créateur du théâtre espagnol. Ainsi, de son aveu, c'était uniquement pour complaire à la foule ignorante et grossière qu'il renfermait sous de triples verroux les préceptes du goût et de la raison! c'était pour satisfaire le public qui paye, et non le public qui juge, c'était pour flatter le faux goût de la multitude et mendier des applaudissements méprisables à ses propres yeux qu'il créait la poétique nouvelle qui devait prévaloir en Espagne, en Angleterre et, plus tard, en Allemagne. Cette poétique, il la condamne lui-même comme barbare, et il convient que si ses ouvrages eussent été composés d'après les anciennes règles, ils auraient sans doute été meilleurs. Mais « il n'arrive

que trop souvent, dit-il, que ce qui se fait contre la justice et les lois est ce qui nous satisfait davantage. »

Les admirateurs de Lope de Vega et de son école prétendent que ces aveux du poète, loin d'être une amende honorable, ne sont qu'une ironie qu'il lance à ses détracteurs. Si telle avait été son intention, il serait malheureux qu'on pût à ce point s'y méprendre : il a trop souvent raison contre lui-même, et ses nombreux ouvrages donnent trop rarement tort au critique contre le poète. Sa seule excuse est dans le succès qu'il obtint : il est bien difficile de croire qu'on se trompe quand on réussit?

La vie de Félix Lope de Vega Carpio ne présente aucun de ces événements dramatiques qui déterminent parfois les vocations. Né à Madrid le 25 novembre 1562, quinze ans après Cervantes, qu'il devait chasser du théâtre, le jeune Lope, d'une famille noble, mais pauvre, dut son éducation littéraire à don Geronimo Manrique, évêque d'Avila et grand inquisiteur, qui l'admit au nombre de ses pages. Il se fit dès lors connaître par des pastorales qu'il dédia à son bienfaiteur. Le duc d'Albe le prit ensuite pour secrétaire, ce qui ne l'empêcha point de se livrer à son goût pour la poésie, en même temps qu'à un amour qui ne fit pas son bonheur, si on l'en croit. « Élevé par don Manrique, nous dit-il, au moment où j'allais me faire prêtre je tombai amoureux. Les yeux d'une femme m'aveuglèrent : je suis devenu son époux. Dieu le lui pardonne! après un tel malheur, les autres sont peu de chose. » C'est là, nous le pensons, un trait de comédie d'assez mauvais goût et rien de plus.

Un duel le força de s'expatrier. « Dès mes jeunes années, je m'éloignai de mes parents et de ma patrie : j'endurai les fatigues de la guerre : je passai dans les royaumes étrangers, où je servis avec l'épée, avant de peindre avec la plume les aventures amoureuses. » A peine revenu à Madrid, il devint veuf, et composa de tendres élégies sur la mort de sa femme. Puis, pour se consoler, il reprit du service militaire et s'embarqua sur la *flotte invincible* avec laquelle Philippe II voulait venger Marie Stuart et conquérir l'Angleterre. On sait quel fut le sort de cette expédition, pendant laquelle Lope perdit un frère et composa un poème intitulé *la Beauté d'Angélique*, pâle imitation et très-indigne continuation du Roland furieux de l'Arioste. Il est vrai que, pendant qu'il écrivait, « le bruit des vagues mugissantes remplaçait le doux murmure des ruisseaux, la vapeur de la poudre enflammée rappelait seule au poète l'air embaumé par le parfum des fleurs, le fracas de l'artillerie tenait lieu du ramage des oiseaux, et au lieu d'arbres, de fleurs et de verdure, il ne voyait que des mâts, des voiles et des cordages. » L'*armée invincible* ayant été vaincue, Lope revint à Madrid, et, renonçant à la carrière des armes, il se maria de nouveau et put se livrer entièrement à son penchant pour le théâtre. Il avait alors près de trente ans. Ses succès furent si nombreux et si éclatants, que Cervantes ne put lutter contre lui et lui céda la place. L'auteur de Don Quichotte nous dit lui-même avec une franchise qui honore son caractère : « Le prodige de la nature, le grand Lope de Vega, s'empara du sceptre de la comédie, assujettit et soumit à sa juri-

diction tous les acteurs, remplit le monde de pièces qui réunissaient la convenance du style, l'heureux choix des sujets, l'éloquence dans le dialogue. Il en composa une si grande quantité qu'il a écrit plus de dix mille feuilles (environ 800 pièces). Ce nombre serait incroyable, si je ne pouvais attester que je les ai vu représenter toutes ou que je parle de leur existence d'après des témoins oculaires. Tous ses concurrents ensemble n'ont pas publié autant d'ouvrages qu'il a fait lui seul. » Telle était en effet la fécondité vraiment prodigieuse de Lope de Vega. Il écrivait quelquefois jusqu'à douze cents vers par jour : une comédie commencée le matin était achevée le soir, et les scribes ne pouvaient copier aussi rapidement qu'il composait. Enfin, sans compter ses autres poésies, dont le recueil forme vingt et un volumes in-quarto, les biographes et commentateurs de Lope de Vega portent à deux mille deux cents le nombre de ses pièces de théâtre, savoir : dix-huit cents comédies, et quatre cents *autos sacramentales* ou drames religieux.

Nous nous garderons bien de féliciter Lope de ce trop facile enfantement de sa féconde imagination. Il en est à peu près des œuvres de l'esprit comme des ouvrages de la nature. La saison prochaine voit mourir ces plantes auxquelles il a suffi d'une saison pour se développer, tandis que le chêne, qui met des années à croître, couvre ensuite de son ombre, durant des siècles, les arbustes du voisinage. C'est surtout dans les travaux de l'esprit que, comme le dit Alceste, *le temps ne fait rien à l'affaire*. Que nous importe aujourd'hui que Lope de Vega ait produit plus de deux mille pièces de théâtre, si de

ces deux mille il en reste à peine cinq ou six que nous puissions lire avec quelque fruit? Ne vaudrait-il pas mieux, pour notre plaisir et pour sa gloire, qu'il eût employé son génie à perfectionner et non à multiplier ses comédies. La précipitation du travail se fait sentir dans tous les ouvrages de Lope de Vega : on y remarque tous les caractères de l'improvisation italienne, c'est-à-dire des négligences sans nombre, un grand désordre de composition, une foule de lieux communs qui se succèdent et ne s'enchaînent point, un dialogue souvent prétentieux, quelquefois trivial, très-rarement naturel; et lorsque le poète a rencontré une pensée heureuse, il est rare qu'il n'en détruise pas la force ou le charme en la reproduisant sous toutes les formes jusqu'à satiété. Il ne s'attache point à peindre des caractères, ni à nouer des intrigues qui servent à les développer et à les mettre dans tout leur jour. La fable de ses drames est en quelque sorte indépendante des personnages qu'il met en jeu, et il pourrait les remplacer par d'autres sans qu'il fût nécessaire de changer le dialogue. Ses paysans parlent comme des docteurs et servent, dans l'occasion, à étaler la science du poète, qui s'inquiète peu de mettre dans la bouche de tel personnage plutôt que de tel autre les belles choses qui lui viennent à l'esprit.

La comédie espagnole, où se trouvent mêlés le burlesque et le pathétique, n'est, à vrai dire, qu'un roman mis en action, qu'une nouvelle dialoguée. Elle est tout ensemble tragique et comique, historique et poétique. Le seul intérêt qu'elle excite est un intérêt de curiosité; mais cette curiosité est vivement excitée par la succes-

sion rapide des incidents que le poète sème à pleines mains et qui surprennent d'autant plus qu'ils sont souvent étrangers au sujet principal. Ainsi, il n'est pas rare de voir survenir à l'improviste un personnage nouveau qui se trouve jeté au milieu de l'action sans autre but que d'en interrompre la marche. Plus ces incidents étaient extraordinaires, plus ces personnages étaient inattendus, plus on trouvait que le poète avait déployé de génie. Celui-ci n'était pas moins à l'aise dans les comédies sacrées, où les miracles, semés à profusion, faisaient le même office que les aventures et les incidents romanesques dans les comédies historiques.

On distingue trois sortes de drames ou de comédies dans le théâtre de Lope de Vega, comme dans tout le théâtre espagnol : les comédies héroïques, les comédies divines et les comédies d'intrigue. Les comédies héroïques comprennent les drames dont les sujets sont historiques ou mythologiques : les comédies divines embrassent les vies des saints et les actes sacramentaux : les comédies d'intrigue se nomment encore comédies de cape et d'épée, ce qui indique leur nature; la galanterie en est l'âme, et cette galanterie se manifeste avec toute la liberté des mœurs espagnoles. Si l'on supprimait des comédies espagnoles les duels et les enlèvements, on supprimerait le théâtre espagnol presque en entier. Le point d'honneur est en général le grand ressort du drame castillan, les coups d'épée y foisonnent; et le poète se garde bien de jeter le moindre blâme sur ces luttes de l'orgueil où l'adresse triomphe plus que la justice : il serait mal venu de faire à cet égard une leçon

de morale, et la mort d'un homme est trop peu de chose pour que le poète songe à la justifier ou à la venger.

Nous nous attendons à ce qu'on nous accuse d'une injuste sévérité envers Lope de Vega et le théâtre espagnol; mais il nous est impossible de mentir à nos impressions et de trahir notre conscience par égard pour une haute renommée. Nous avons lu avec une attention particulière toutes les comédies auxquelles ses compatriotes ont joint l'épithète de *fameuses*, et nous avouons qu'il nous a été impossible d'y voir plus que des essais hardis mais informes, ingénieux mais incomplets, de l'art du théâtre. Si un grand peintre n'avait jamais fait que des ébauches, on pourrait sans doute y reconnaître la touche d'un maître, mais on n'y verrait jamais des chefs-d'œuvre. Tel est à nos yeux Lope de Vega : il a fait de belles ébauches de drame, il n'a pas fait un bon drame.

Nous reconnaissons à Lope de Vega une grande habileté dans la manière d'engager l'action dramatique : il n'a jamais recours au récit pour exposer son sujet. Ainsi, dans la comédie *fameuse* intitulée *Persévérer jusqu'à la mort*, nous voyons tout d'abord le grand maître de Calatrava attaqué par des bandits : il va succomber; un jeune inconnu le sauve et devient aussitôt son favori. Ce jeune homme s'appelle Mazias : il est poète, et il se fait soldat pour suivre à la guerre son protecteur et mériter l'amour de la belle Claire, une des dames de la comtesse, femme du grand-maître.

Nous citerons la scène dans laquelle le jeune poète déclare son amour.

CLAIRE.

« Je suis restée la dernière, pour vous parler. Je suis Castillane, et vous êtes du même pays que moi. Je voudrais savoir des nouvelles des parents que j'y ai laissés. Je suis de la barque d'Avila.

MAZIAS.

» Je ne croyais pas que ce fût la terre : je croyais que le ciel seul était la patrie des anges. Mais vous êtes de la barque d'Avila : cette barque conduira au bonheur infini, comme les poètes ont feint qu'il y en avait une pour passer les âmes aux enfers. Le bonheur sera le partage de ceux qui obtiendront de vous quelques grâces; et les enfers, c'est le sort de ceux que fait mourir votre dédain.

CLAIRE.

» Enfin vous n'êtes point allé dans mon pays?

MAZIAS.

» Je vois du moins ce qu'il a pu produire de plus beau.

CLAIRE.

» Puisque vous quittez les lettres pour les armes, comment donc êtes-vous si tendre?

MAZIAS.

» L'épée qui est à mon côté n'empêche pas mon âme d'admirer vos qualités. Les plus fameux capitaines dont les exploits ont asservi la terre ont été eux-mêmes asservis à la beauté. Voyez Samson parmi les héros sacrés, voyez Hercule parmi ceux de la fable : l'un et l'autre

ont rendu foi et hommage à des attraits moins brillants que les vôtres.

CLAIRE.

» Oui! je sais que l'amour soumet, asservit, enchaîne tout ce qui est sous le ciel. Rien n'égale sa puissance. Mais elle n'est pas telle pourtant que, dans un instant aussi rapide que la course d'une étoile qui file dans les airs, elle produise de si grands effets.

MAZIAS.

» C'est parce que son action est aussi prompte que l'éclair qu'on le peint la foudre à la main.

CLAIRE.

» L'amour sans doute doit être dans chaque personne analogue à son tempérament. Les sanguins aimeront vite, et ce n'est pas le meilleur. Les flegmatiques seront plus lents, mais leurs sentiments seront plus durables.

MAZIAS.

» Tout se réunira en moi : j'aurai un tempérament ardent pour vous aimer vite, et je l'aurai si flegmatique pour contenir ma passion, qu'elle durera autant que durera mon âme immortelle. »

Telles sont presque toujours les formes du dialogue dans les comédies de Lope : aussi sommes-nous tenté, quand Mazias s'écrie, après le départ de Claire, « Que de beauté! » de répondre avec Nugnez, son valet : « Que de folie! »

MAZIAS.

« Que veux-tu, mon cher Nugnez? Il n'est point de passion plus violente que l'amour : lorsqu'il attaque un homme de sens, sa raison s'enfuit, et il commence aussitôt à faire des extravagances.

NUGNEZ.

» Je crois que vous vous trompez, seigneur, et que la folie et la poésie suivent la même marche. Un jeune homme débute par adresser deux romances à sa dame : de là il passe à un sonnet, ensuite il hasarde une ode, puis il en vient à un volume de pastorales, et enfin, lorsqu'il a acquis quelque réputation et qu'il est poète déclaré (ce qui n'est pas un petit malheur pour lui), il dit qu'il est un Virgile, un Homère, et il dédaigne insolemment tout ce qu'écrivent les autres. Il en est de même d'un fou. Dans le commencement, il sort sans chapeau et sans manteau : bientôt après il tire l'épée, si on ne la lui a pas enlevée; et lorsqu'il est fou déclaré, il se croit roi, monarque, soleil, que sais-je? il ose même s'élever jusqu'à la divinité. A la bonne heure : voilà qui est dans l'ordre. Mais vous qui, au moment même où vous voyez une femme, commencez à lui défiler un tel chapelet de balivernes, de quelle espèce d'insensés avez-vous pris leçon? Ah! j'y suis : j'oubliais que vous êtes poète, et qu'en lui adressant vos compliments, si c'était une folie de le faire, du moins vous aviez la satisfaction de les lui dire en belles paroles. Si bien que de la barque d'Avila, vous êtes passé à la barque de Caron, où il ne vous manque plus que de paraître comme un Orphée.

Vous lui avez encore cité Samson et Hercule, et je suis persuadé qu'elle sera si satisfaite de votre admirable érudition, qu'elle ne voudra plus vous voir ni vous entendre de sa vie. »

Toutes ces plaisanteries du valet Nugnez sont piquantes parce qu'elles tombent juste, et Lope pourrait presque toujours faire de son dialogue les mêmes critiques : ce qui prouve qu'il sacrifiait plus encore à l'esprit du temps qu'aux instincts de son propre génie.

Mazias, malgré les avis de son valet, persévère dans son amour, et, après s'être couvert de gloire dans un combat contre les Maures, il demande au roi la main de Claire pour prix de ses exploits. Malheureusement Claire est promise à Tello de Mendoce, et le mariage se fait sous les yeux de Mazias, à qui on donne en échange une croix de Calatrava : ce qui fait dire au valet Nugnez :

« Au fond, c'est la même chose : au lieu de la croix du mariage, on vous a donné la croix de Saint-Jacques : toute la différence, c'est qu'au lieu de s'engager à combattre sa femme, on s'engage à combattre les Maures. »

Mazias ne se contente point de ces raisons peu galantes de son valet, et il veut « persévérer jusqu'à la mort » à aimer Claire, quoiqu'elle soit la femme de Tello. Il fait des vers que chantent tous les chanteurs de Madrid. Vainement le grand-maître lui ordonne de ne plus rimer ; le poète continue à aimer et à rimer malgré les ordres du grand-maître et les prières de sa dame, malgré même la prison où on l'enferme. A la fin le jaloux Tello prend le parti de l'assassiner, et le pauvre Mazias, tou-

jours poète et toujours amoureux, vient expirer sur la scène, justifiant ainsi le titre de la pièce : *Persévérer jusqu'à la mort.*

Sans doute cette comédie présente des beautés de détails dans le dialogue, et un intérêt qui se soutient jusqu'au bout; mais cet intérêt aurait une tout autre puissance, si, à chaque instant, un changement de scène ou une digression poétique ne venait détourner l'attention et détruire l'illusion. Quoi qu'il en soit, Lope de Vega n'est jamais ennuyeux; et ce n'est pas, selon nous, un faible mérite que celui de tenir toujours en haleine, je ne dis pas seulement les spectateurs, mais encore les lecteurs de ses comédies. La richesse de son imagination suffirait seule à défrayer celle de cent poètes. Malheureusement tous ces diamants mal dégrossis attendent encore un habile lapidaire, qui les taille, les polisse, et leur donne un pur et éternel éclat.

C'est moins à Lope de Vega qu'à son successeur Calderon de la Barca que le théâtre espagnol doit sa renommée en Europe. Il importe donc d'étudier avec soin les causes de la prédilection particulière que lui montrent les disciples de l'école romantique.

Les œuvres de Calderon ont été jugées de façon bien différente par deux hommes dont la compétence est universellement reconnue, Schlegel et Sismondi.

Voici d'abord ce que nous lisons dans le *Cours de littérature dramatique* du spirituel et docte Allemand Schlegel. Après avoir dit qu'il manque aux ouvrages de Lope, outre la profondeur, cette finesse dans les aperçus qui est le mystère de l'art, il ajoute :

« Si le théâtre espagnol ne se fût composé que des ouvrages de Lope et des plus célèbres de ses contemporains, tels qu'un Guilhem de Castro, un Montalban, un Molina, un Matos Fragoso, etc., on y admirerait de grandes vues et d'heureuses dispositions plutôt que la perfection de l'art dramatique. Enfin parut don Pedro Calderon de la Barca, génie aussi fertile, écrivain aussi laborieux que Lope de Vega, mais bien autrement poète, grand poète en un mot si jamais homme a mérité ce nom. En lui se renouvellent, et dans un degré bien plus éminent, la puissance d'exciter l'enthousiasme, la domination de la scène, et, pour tout dire enfin, le miracle de la nature. Les années de Calderon marchent de pair avec celles du dix-septième siècle (il était né en 1600). Lorsque Cervantes mourut, il était âgé de seize ans ; à la mort de Lope il en avait trente-cinq, et il lui survécut près d'un demi-siècle. L'historien de la vie de Calderon nous apprend qu'il a composé plus de cent vingt pièces de théâtre, au moins cent actes sur des sujets sacrés, cent intermèdes bouffons ou saynetes, et une foule d'autres poèmes non dramatiques. Comme il s'est occupé du théâtre depuis l'âge de quatorze ans jusqu'à celui de quatre-vingt-un ans, âge auquel il mourut, ses ouvrages se distribuent sur un long espace de temps, et l'on ne peut croire qu'il ait composé avec autant de précipitation que Lope. Il eut le temps nécessaire pour méditer ses plans, l'on ne peut en douter ; mais l'exercice constant de son art lui avait fait acquérir une grande facilité dans l'exécution.

» Dans ce nombre presque infini d'ouvrages, on ne

trouve rien d'abandonné au hasard, rien qui ne soit disposé et arrêté d'après des principes fixes et raisonnés, rien enfin qui ne porte l'empreinte des vues profondes d'un grand maître. C'est ce que l'on n'oserait nier, lors même qu'on ferait à Calderon le tort de prendre pour de la manière son style pur et élevé, qui sied si bien au drame romantique, et que l'on prétendrait que le vol hardi de son imagination l'a égaré quelquefois. Calderon a souvent remis en œuvre ce que ses prédécesseurs regardaient comme achevé; mais rien de ce qui existait ne pouvait le satisfaire quand il le comparait à la noblesse et à la vivacité de ses propres conceptions. De là vient qu'il se répète souvent dans les expressions, les images, les comparaisons, et même dans les situations; car d'ailleurs il était trop riche pour avoir besoin d'emprunter, je ne dis pas des autres, mais de lui-même. L'effet théâtral est toujours son premier but, et c'est la pensée qui anime et féconde son génie. Je ne connais aucun poète qui ait su donner à ce degré la couleur poétique aux grands effets, et qui, en frappant vivement nos sens, ait transporté en même temps notre âme dans une région éthérée. »

Arrêtons-nous dans ce panégyrique du critique allemand, panégyrique qui ne s'arrête pas là, et qui place Calderon au-dessus de tous les poètes dramatiques anciens et modernes, puisque, le mettant en parallèle avec eux, Schlegel le compare au bouquet qui termine les feux d'artifice : et demandons maintenant, non à un Français, qu'on pourrait accuser de partialité, mais à M. de Sismondi, le savant historien de la littérature du midi de l'Europe, ce qu'il pense de Calderon.

« Calderon, nous dit-il, quoiqu'il eût été doué par la nature d'un beau génie et de la plus brillante imagination, me paraît l'homme de son siècle, l'homme de la misérable époque de Philippe IV. Lorsqu'une nation se corrompt, lorsqu'elle perd ce qui la rendait recommandable, elle n'a plus devant les yeux les modèles de la vraie grandeur, de la vraie vertu; et, croyant les représenter, elle tombe dans l'exagération. Tel est à mes yeux le vice de l'esprit de Calderon: il dépasse le but dans toutes les parties de l'art. La vérité lui est inconnue, et l'idéal qu'il se forme blesse toujours par son peu de justesse.... Si les mœurs, dans ce théâtre, sont constamment fausses, le langage l'est plus encore. Les Espagnols doivent à leur communication avec les Arabes le goût des hyperboles et des images les plus hardies : mais la manière de Calderon n'est point empruntée de l'Orient; elle est toute à lui, car elle passe tout ce que se sont jamais permis ses devanciers. Si son imagination lui fournit une image brillante, il la poursuit pendant une page entière et ne l'abandonne pas qu'il ne vous en ait fatigué. Il enchaîne les comparaisons aux comparaisons, et, tout en chargeant un objet des couleurs les plus éclatantes, il ne laisse plus apercevoir sa forme sous les traits multipliés qu'il lui prête. Il donne à la douleur un langage tellement poétique, il lui fait rechercher des images si inattendues, qu'on cesse de plaindre celui qui se distrait si bien de sa peine pour faire de l'esprit. La recherche et les antithèses qu'on a reprochées aux Italiens, sous le nom de *concetti*, sont, même dans les écrivains les plus maniérés, bien simples encore à côté du tortillement con-

tinuel de Calderon. On le voit atteint de cette maladie de l'esprit qui a fait époque dans chaque littérature après la fin de celle du bon goût, qui commença à Rome avec Lucain, qui signala en Italie les *seicentisti* (ou écrivains du seizième siècle), en France l'hôtel de Rambouillet, en Angleterre le règne de Charles II, et que tous les siècles se sont accordés à condamner comme mauvais goût. »

Voilà une appréciation bien différente de celle de Schlegel, et l'on peut dire une appréciation un peu sévère du talent de Calderon. Cherchons, sinon à concilier, du moins à expliquer cette différence dans les jugements portés sur le même poète par deux critiques aussi distingués que Schlegel et Sismondi, tous deux désintéressés dans la cause, tous deux hommes d'une vaste et solide érudition.

Si nous nous en tenions aux opinions que nous venons de citer, vous seriez fort en peine de savoir que penser du plus célèbre des poètes dramatiques de l'Espagne; j'ajoute qu'il nous serait encore facile d'augmenter votre embarras par des citations choisies à dessein dans ses nombreux ouvrages. Mais nous chercherons d'abord à nous placer dans la vérité, en vous signalant les causes de la diversité des jugements que nous vous avons fait connaître.

Si vous placez deux hommes à deux points de vue différents pour examiner le même objet, vous étonnerez-vous ensuite que leurs rapports ne se ressemblent point? C'est là précisément ce qui est arrivé à Schlegel et à Sismondi. Le premier, imbu dès son jeune âge des doc-

trines de l'école romantique, admire et exalte dans Calderon tout ce qui, soutenu par l'autorité d'un grand nom, peut donner de la force et de la consistance à son système dramatique. Il n'est point touché des exigences de naturel, de vraisemblance, de bon sens que le théâtre classique met en avant; il lui suffit que le poète, par un moyen quelconque, parle à son cœur ou à son esprit. Si une belle pensée, poétiquement exprimée, le charme ou l'émeut, il s'inquiète peu qu'elle soit ou non dans le caractère du personnage qui la débite; si une situation vive ou touchante l'étonne ou l'attendrit, il ne lui importe pas qu'elle soit naturellement amenée. Comme ces avocats qui ne voient ou plutôt qui ne veulent voir dans une cause que le côté favorable aux intérêts qu'ils défendent, Schlegel ferme les yeux sur tout ce qui peut ébranler sa foi dans le système dont il se fait le champion : il érige même les défauts en beautés, et va au-devant du blâme qu'il redoute par l'admiration qu'il manifeste. Sismondi, au contraire, qui ne combat ni pour ni contre tel ou tel système dramatique, qui n'est, à vrai dire, ni un romantique, ni un classique, mais un critique indépendant, nous paraît cependant avoir moins songé à juger impartialement le génie de Calderon qu'à réfuter les éloges exagérés de son panégyriste : il eût peut-être été moins sévère si Schlegel se fût montré moins enthousiaste : la partialité de l'un a mis en défaut l'impartialité de l'autre. C'est presque toujours ce qui arrive dans les jugements qui sont portés sur les œuvres de l'esprit humain. Il est rare qu'on se tienne dans une juste mesure, dans une stricte justice : on oublie même fort souvent le sujet du

procès pour ne songer qu'à son adversaire; et, à travers les grands coups que se portent les deux combattants, l'objet de la querelle s'efface, comme on voit, dans le poème de l'Arioste, disparaître du champ de bataille la beauté pour qui vont se pourfendre deux chevaliers beaucoup moins jaloux l'un et l'autre de la posséder que de triompher de leur rival.

Nous ne ferons point comme eux; et afin de ne pas perdre de vue notre poète, c'est uniquement dans ses ouvrages que nous chercherons à nous former une opinion sur la nature de son talent. Nous avouons que même en nous dépouillant de tout esprit national, en éloignant tout souvenir de Corneille et de Molière, en nous faisant Espagnols autant que possible, nous ne pouvons retenir qu'une bien faible partie de l'admiration que le génie de Calderon inspirait au critique allemand. Comme notre principe constant, dans nos études littéraires, est de chercher les beautés qui nous charment plutôt que les défauts qui nous choquent, nous eussions été heureux de pouvoir vous faire apprécier par l'analyse quelque drame de Calderon fortement conçu et habilement conduit, dans lequel les caractères fussent largement tracés et vigoureusement soutenus, où les passions mises en jeu amenassent des situations à la fois naturelles et pathétiques, où chaque personnage tînt un langage conforme à sa nature, à sa condition, où l'expression fût toujours d'accord avec la pensée, où enfin les incidents et les détails eussent tous l'insigne mérite de concourir à l'ensemble et à l'effet général. Malheureusement nous n'avons trouvé rien de semblable dans le volumineux théâtre de cet écri-

vain. Sans doute on y rencontre çà et là des situations dramatiques, de grandes pensées, de belles images, mais presque toujours ces situations sont mal amenées, et, par cela même, ne produisent qu'un médiocre effet. Ces pensées et ces images ne sont point à leur place : le poète est toujours là en tiers avec les interlocuteurs et il leur impose un langage poétique et tout de convention qui déguise leurs sentiments comme un masque dissimulé le visage. Prenons pour exemple le dialogue, entre Lizardo et Marcella, qui commence la comédie *fameuse* intitulée *la Maison à deux portes*. Marcella et Sylvia sont poursuivies par Lizardo et Calabazas ; elles s'arrêtent.

MARCELLA.

« Retirez-vous.... Je vous supplie de vous retirer.

LIZARDO.

» Madame, le soleil obtiendrait difficilement que la fleur de l'héliotrope ne se tournât point vers sa lumière ; difficilement l'étoile polaire obtiendrait que l'aimant ne s'avançât point de son côté, et il ne serait pas moins difficile à l'aimant d'obtenir que l'acier ne le poursuivît pas avec ardeur. Si votre éclat égale celui du soleil, mon bonheur est celui de l'héliotrope ; si votre indifférence égale celle de l'étoile polaire, mon regret est celui de l'aimant ; et si votre rigueur égale celle de l'aimant, mon empressement est celui de l'acier. Ainsi donc, comment puis-je rester tranquille, lorsque je vois s'en aller mon soleil, mon étoile polaire et mon aimant ; moi qui suis l'héliotrope, et l'aimant, et l'acier?

MARCELLA.

» Le soleil disparaît chaque soir devant l'héliotrope, et chaque matin l'étoile du nord disparaît devant l'aimant. Et, puisqu'il est permis au soleil et à l'étoile du nord de s'absenter, vous ne vous plaindrez pas, vous non plus, de mon absence; vous vous direz en guise de consolation, seigneur Héliotrope ou seigneur Aimant, qu'il y a la nuit pour le soleil et le jour pour l'étoile du nord. »

Permis à qui voudra d'admirer un pareil langage entre deux personnes que l'auteur n'a aucune intention de montrer ridicules : nous croyons que M. Schlegel lui-même, s'il vivait encore, serait fort en peine pour justifier ce morceau, aussi bien que ce passage d'une autre tragédie de Calderon intitulée *Aimer après la mort*. La situation est pathétique; don Alvaro Tuzani trouve celle qu'il aime poignardée par un soldat maure; elle le reconnaît et lui dit :

« Ta voix seule, objet de mon amour, pouvait me prêter un nouveau souffle et rendre ma mort heureuse... Laisse, laisse que je t'embrasse et que je meure entre tes bras... (Elle meurt.)

DON ALVARO.

» O combien, combien il est ignorant celui qui dit que l'amant sait de deux vies en faire une seule! Si de tels miracles étaient véritables, tu ne mourrais point ou je ne vivrais point; car en cet instant, ou moi en mourant, ou toi en vivant, nous nous retrouverions époux. O cieux qui voyez mes peines, montagnes qui voyez mes

maux, vents qui entendez mes plaintes, flammes qui voyez mes souffrances, comment pouvez-vous permettre que la meilleure lumière s'éteigne, que la meilleure fleur se fane, que le meilleur souffle vous manque? Hommes qui connaissez l'amour, conseillez-moi dans ma détresse: dites-moi, dans mon infortune, ce que doit faire un amant qui, venant pour voir sa dame et recevoir le prix de son long amour, la trouve baignée dans son sang, lys entouré de l'émail le plus redoutable, or éprouvé au feu du creuset le plus rigoureux! que doit faire le malheureux qui, au lieu du lit nuptial, ne trouve qu'un tombeau, où l'image adorée qu'il suivait comme une divinité est arrivée comme un cadavre?... »

Et le poète continue long-temps encore à faire parler sur le même ton le malheureux amant. Est-ce bien là le langage de la nature? Comment s'attendrir sur le sort d'un homme qui exprime ainsi sa douleur? N'est-ce pas tuer l'émotion dans l'âme du lecteur ou du spectateur que de lui faire entendre un langage si faux et si prétentieux? Soyez poète tant qu'il vous plaira, mais, avant tout, soyez vrai : la véritable poésie dramatique est dans la vérité.

Dans Calderon lui-même nous en trouverons la preuve, et nous la mettrons sous vos yeux d'autant plus volontiers qu'il nous répugnerait de vous laisser sous la fâcheuse impression des fragments que nous venons de citer.

Le Médecin de son honneur est un des meilleurs ouvrages de Calderon. Tout y est espagnol, les personnages, les mœurs, l'intrigue, les passions, et c'est peut-

être, de tous ses drames, celui où le poète s'est montré le plus avare de ces locutions, de ces images qui ôtent toute vérité aux sentiments, tout naturel au dialogue. La jalousie joue un grand rôle dans le théâtre espagnol; elle est, avec l'honneur, la base de la plupart des drames de Lope de Vega et de Calderon. Ces deux sentiments dominent surtout dans *le Médecin de son honneur*: aussi ce drame nous a-t-il paru préférable à tout autre pour vous donner une idée non-seulement du talent de Calderon, mais encore du drame espagnol en général.

La scène se passe au temps du roi don Pèdre, que nous nommons *le Cruel* et que les Espagnols appellent *le Justicier*, et elle change de lieu non-seulement à chaque journée (terme employé au lieu du mot acte, à l'imitation des anciens mystères français), mais presqu'à chaque scène, ce qui dispense le poète de toute combinaison dramatique pour motiver l'entrée ou la sortie de ses personnages.

Don Guttiere est un noble Castillan tellement jaloux de son honneur que, sur le plus léger soupçon, il a rompu un mariage arrêté avec dona Léonor. Après lui avoir fait cet affront, il a épousé dona Mencia. Mais, pour échapper à un péril imaginaire, il est tombé dans un danger réel. Dona Mencia a au fond du cœur un penchant secret pour l'infant don Henri, frère du roi, qui, de son côté, l'adore. Il pénètre chez elle en l'absence de don Guttiere. La fière et vertueuse Espagnole le repousse et le supplie de sortir.

« Croyez-vous donc, lui dit l'infant, que j'ignore les

égards que je dois à votre nom et à votre vertu? J'ai quitté Séville sous le prétexte d'une chasse; mais je ne songeais pas à m'attaquer aux oiseaux de l'air : c'est à vous que j'en voulais, ô mon blanc héron!

DONA MENCIA.

» Oui, seigneur, vous n'avez que trop raison de me comparer à cet oiseau timide. On raconte que, lorsqu'il est poursuivi par les faucons royaux et qu'il fuit devant eux à tire d'aile, un instinct secret lui découvre celui d'entre eux qui lui donnera la mort; et qu'alors, en le voyant approcher, il frémit, frissonne et tremble. De même moi, seigneur, en vous voyant, je suis saisie d'effroi et d'épouvante, parce que j'ai un secret pressentiment que c'est vous, vous seigneur, qui me tuerez! »

Don Guttiere arrive sur ces entrefaites. Dona Mencia fait cacher l'infant, et elle s'écrie :

« Si une femme innocente éprouve mes terreurs, Dieu puissant, combien une femme coupable doit trembler! »

Don Guttiere feint une absence, et l'infant, trompé par cette ruse, pénètre une seconde fois chez dona Mencia sans son aveu. Surpris de nouveau par le retour du mari, il laisse un témoin de sa présence, son poignard. Don Guttiere s'en empare. Il y voit la preuve de son déshonneur, et, lorsqu'il se trouve en présence de sa femme, il a peine à se contenir :

DON GUTTIERE.

« Quand un souffle a éteint un flambeau, un autre

souffle le rallume. Mais il n'en est pas ainsi de la vie, il n'en est pas ainsi de l'honneur. La vie! l'honneur! Hélas, une fois éteints, ils ne se rallument plus. C'est pour toujours!

DONA MENCIA.

» Évidemment, seigneur, vous donnez à vos paroles un double sens qu'il m'est impossible de saisir. Auriez-vous, par hasard, de la jalousie?

DON GUTTIERE.

» Moi! de la jalousie! moi! Savez-vous ce que c'est que la jalousie? Quant à moi, je ne le sais pas... si je le savais!...

DONA MENCIA.

» Ah! seigneur!...

DON GUTTIERE.

» Ne craignez rien! Qu'est-ce que la jalousie? une illusion, une idée, une folie?... Pour moi, si j'aimais une femme et que j'en fusse jaloux, alors même que ce serait une servante, une esclave, je lui déchirerais la poitrine, j'en arracherais son cœur, puis je le couperais, puis je le dévorerais... et ensuite je boirais son sang goutte à goutte avec volupté, avec délices!...

DONA MENCIA.

» Seigneur! seigneur! vous m'effrayez!

DON GUTTIERE.

» Qu'ai-je dit?... ô mon bien, ma joie, mon ciel, ma gloire, ô mon épouse bien-aimée, ô ma chère Mencia, pardonne-moi, je t'en supplie, ces discours insensés! Je

te jure, par tes beaux yeux, que je te respecte, que je t'adore, que ma vie est à toi, dépend de toi... J'avais perdu la raison.

DONA MENCIA.

» Vous m'avez bien effrayée!...

DON GUTTIERE, *à part, après un moment de silence.*

» Point de faiblesse! puisque je m'appelle le médecin de mon honneur, j'ensevelirai mon déshonneur dans les entrailles de la terre!... »

Don Guttiere sait que sa femme n'est point coupable, mais elle peut le devenir, et cette crainte lui suffit pour résoudre la mort de celle qu'il aime. Il fait enlever un chirurgien, qu'on amène les yeux bandés.

DON GUTTIERE.

« Entre, Ludovico, ne crains rien! Il est temps que je te retire ce bandeau.

LE CHIRURGIEN.

» Dieu me protége!

DON GUTTIERE.

» Que rien de ce que tu vas voir ne t'étonne!

LE CHIRURGIEN.

» Que me voulez-vous donc, seigneur? une terreur profonde s'empare de moi.

DON GUTTIERE.

» Il est temps que tu entres; mais auparavant écoute...

Ce poignard te percera le sein si tu me refuses ce que je vais te demander... Approche-toi de cette chambre : qu'y vois-tu?...

LE CHIRURGIEN.

» Je vois je ne sais quoi qui ressemble à un mort étendu sur un lit : il y a de chaque côté une torche et sur le devant un crucifix; mais il me serait impossible de dire qui cela est, car le visage est couvert de voiles épais.

DON GUTTIERE.

» Eh bien ! à ce vivant cadavre que tu vois, il faut que tu donnes la mort.

LE CHIRURGIEN.

» Que me commandez-vous?

DON GUTTIERE.

» Que tu la saignes... Que tu laisses saigner sa blessure, et que tu demeures près d'elle et la surveilles jusqu'à ce que tout son sang soit sorti et qu'elle expire. Ne me réplique point si tu tiens à ma pitié.

LE CHIRURGIEN.

» Seigneur! je le sens, je ne pourrai jamais.

DON GUTTIERE.

» Celui qui a conçu un tel projet, si rigoureux et si cruel, et qui a résolu de l'accomplir, te donnera la mort sans hésiter... Eh bien?

LE CHIRURGIEN.

» Ah ! monseigneur!

DON GUTTIERE.

» Que décides-tu?

LE CHIRURGIEN.

» Je ne veux point mourir.

DON GUTTIERE.

» Alors, obéis!... »

Le chirurgien obéit en effet; mais, plein de remords, il veut du moins pouvoir reconnaître celui qui l'a forcé à commettre un crime : en sortant de la maison il imprime sur la muraille ses doigts teints de sang, et va raconter au roi ce qui s'est passé.

Don Guttiere fait répandre la nouvelle de la mort de sa femme, comme si elle eût succombé à la suite d'une saignée qui se serait rouverte d'elle-même. Le roi feint de le croire et ordonne à Guttiere, maintenant qu'il est veuf, d'épouser cette dona Léonor qu'il avait abandonnée. Don Guttiere refuse et dit qu'il craint une nouvelle trahison.

LE ROI.

« Eh bien, il y a remède à tout.

DON GUTTIERE.

» Est-il possible qu'il y en ait un à cela?

LE ROI.

» Oui, Guttiere.

DON GUTTIERE.

» Lequel, sire?

LE ROI.

» Le vôtre même.

DON GUTTIERE.

» Et quel est-il?

LE ROI.

» La saignée!

DON GUTTIERE.

» Que dites-vous?

LE ROI.

» Je dis que vous fassiez enlever de la porte de votre maison l'empreinte qui s'y trouve d'une main ensanglantée.

DON GUTTIERE.

» Sire, ceux qui exercent un office public ont coutume de placer au-dessus de leur porte l'écusson de leurs armes. Mon office, à moi, c'est l'honneur. C'est pourquoi j'ai imprimé sur ma porte ma main teinte de sang, car c'est avec le sang que l'honneur se lave. »

Ce sont là assurément de fortes situations et un dialogue vigoureux : don Guttiere est le type du jaloux espagnol. Son crime obtient grâce aux yeux du roi, et sans doute les spectateurs eussent trouvé mauvais qu'il en fût autrement. Sur le théâtre espagnol, le plus léger outrage à l'honneur s'expie par le meurtre et l'assassinat : le meurtrier et l'assassin n'en restent pas moins honorés. Il est fort rare que cet honneur, si délicat ou plutôt si ombrageux, n'ensanglante pas la scène : cela devait être chez un peuple qui, de nos jours encore, met

son plus grand plaisir à voir couler le sang dans ces combats atroces qui sont pour lui de joyeuses fêtes. Félicitons-nous d'avoir horreur de pareils spectacles, et gardons-nous d'envier à l'honneur castillan ce caractère de férocité que lui donnent les drames de Calderon.

Calderon a été successivement, durant sa longue carrière de quatre-vingt-sept années, étudiant à l'université de Salamanque, soldat dans les guerres de Flandre et du Milanais, directeur des fêtes et spectacles à la cour du roi Philippe IV, qui faisait lui-même des comédies, chevalier de l'ordre de Saint-Jacques dans l'armée de Catalogne, prêtre et premier chapelain de la congrégation de Saint-Pierre, enfin l'un des familiers de l'Inquisition, et, dans toutes ces positions si diverses et si opposées, il n'a jamais cessé d'écrire soit des drames historiques, soit des comédies de cape et d'épée, soit des *autos sacramentales*, dans lesquels on reconnaît tour à tour l'étudiant, le soldat, le courtisan et le prêtre sous l'habit de poète qu'il n'a jamais quitté.

Dirons-nous, avec son traducteur Linguet, que Calderon aurait laissé peu de chose à faire aux Corneille et aux Racine s'il était né Français? Ce n'est là, évidemment, qu'une exagération de traducteur. Mais nous conviendrons volontiers que, si Lope de Vega et Calderon n'ont laissé, malgré leur génie, que des drames imparfaits, c'est qu'ils vivaient à une époque où le bon sens et le bon goût n'avaient point encore, par delà les monts, triomphé de la barbarie du moyen âge. De nos jours, on se montre plus enclin à suivre leurs traces que celles des maîtres de notre scène; c'est qu'on trouve, sans

doute, plus facile de les atteindre dans la voie périlleuse où ils se sont trop souvent égarés : mais ne cessons jamais de répéter à leurs imitateurs ces deux vers de notre Molière :

Lorsque sur un modèle on prétend se régler,
C'est par les beaux côtés qu'il lui faut ressembler.

LEÇON XX.

LITTÉRATURE ANGLAISE.

TRANSITION DU XVI^e^ AU XVII^e^ SIÈCLE.

MARLOW, BEN-JOHNSON, SHAKSPEARE.

Avant de tracer l'histoire de la littérature anglaise à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle, histoire qui se résume dans trois noms, Marlow, Ben-Johnson, Shakspeare, il convient que nous esquissions rapidement le tableau de l'enfance et des premiers essais de cette littérature. Et d'abord, comme nous l'avons fait de la formation des langues française, allemande, espagnole et italienne, disons quelques mots de cette langue anglaise qui a produit tant de grands et beaux ouvrages. Étudions la nature du marbre encore dans la carrière avant de contempler les statues que le génie en a tirées.

L'Océan, qui entoure l'Angleterre d'un si formidable rempart, ne put la défendre contre les invasions étrangères. C'est d'abord Rome qui y envoie ses légions. Dès qu'elles se sont retirées, les Saxons viennent s'y établir

et se mêler à la race cambrienne, qui était, de temps immémorial, en possession du sol de la Grande-Bretagne : plus tard, les Danois succèdent aux Saxons; puis enfin les Normands, devenus Français, y plantent leur bannière victorieuse. De ces diverses invasions, celle qui laissa le moins de traces fut l'invasion romaine. La langue latine disparut avec les légions impériales : elle revint, il est vrai, avec le christianisme, mais sans exercer une influence marquée sur la langue vulgaire. Il n'en fut pas ainsi des invasions saxonne et danoise. La première, qui dura trois cent trente ans, donna naissance au langage *british-saxo;* la seconde produisit le *danish-saxo;* enfin l'invasion normande ou française amena le *normand-saxo,* qui fut la langue-mère de l'idiome anglais actuel. On voit par ces dénominations que le saxon, idiome teutonique, n'a jamais, depuis l'invasion saxonne, cessé d'avoir en Angleterre de profondes racines, et qu'en s'y modifiant, il n'a point dû perdre entièrement son caractère primitif. De là les ressemblances qu'on remarque entre la langue anglaise et les langues du nord de l'Europe, ressemblances bien plus sensibles que celles qui existent entre l'anglais et le français, malgré les violents efforts de Guillaume-le-Conquérant pour faire adopter comme nationale la langue qu'il parlait. Sans doute les chevaliers furent de mauvais instituteurs : toute leur science était au bout de leur épée. Il fallut cependant trois siècles pour que la langue anglaise reparût triomphante, et l'on sait que le fameux roi Richard Cœur-de-Lion préféra à l'idiome de son pays la langue des trouvères et des troubadours. Mais bientôt après, tous les

romans de chevalerie furent traduits ou imités en anglais : on en composa même plusieurs dans cette langue, et l'esprit à la fois moqueur et grave de la nation se fait déjà remarquer dans ces premiers essais.

A côté de cette littérature chevaleresque, toute d'imitation, naquit, dans les forêts et sur les montagnes, une littérature qu'on peut dire nationale, quoique l'Achille de cette Iliade, le Cid de ce Romancero, ait été un chef de voleurs. On le nommait Robin Hood. Il avait commencé par être un adroit braconnier, profession que les paysans de l'Angleterre ont toujours honorée, en haine des seigneurs, qui regardent la chasse comme leur privilége exclusif. Un grand nombre de ballades ont été composées en son honneur et sont encore populaires dans les trois royaumes. On l'y représente comme un intrépide chasseur, et en quelque sorte comme le roi des forêts. Sa flèche va toujours droit au but, que ce but soit le flanc d'un daim ou la poitrine d'un homme. En vain on se met en quête pour le surprendre dans les montagnes qu'il habite; il est partout quand on le fuit, il n'est nulle part quand on le cherche. Sa rencontre est toujours mortelle. Un pareil personnage a sans doute un côté poétique, c'est le mystère qui l'environne; mais cette poésie de braconnier est bien loin de celle que nous avons admirée dans les anciens bardes de l'Écosse et de l'Irlande. Les ménestrels, qui succédèrent aux bardes, sans hériter de tout leur pouvoir, de toute leur influence, furent néanmoins long-temps encore en crédit à la cour des rois et dans les châteaux des seigneurs. L'histoire nous apprend qu'Alfred, le plus grand roi de race saxonne qu'ait eu

l'Angleterre, s'introduisit sous le costume d'un ménestrel dans le camp des Danois, et qu'il put librement, grâce à la harpe qu'il portait et aux chants qu'il faisait entendre, s'assurer des moyens de vaincre ses ennemis. Soixante ans après, vers l'an 913, un roi de Danemark, nommé Anlaff, se servit de la même ruse et fut reçu, comme ménestrel, sous la tente du roi d'Angleterre, Athelstane : enfin un vieil historien anglais rapporte qu'en l'an 1316, un jour de Pentecôte, pendant que le roi Édouard II était à table avec les seigneurs de sa cour, on vit entrer dans la grande salle du festin une femme vêtue et parée comme un ménestrel, et montée sur un cheval richement harnaché. Après avoir tourné autour des tables, elle s'approcha du roi et lui remit un placet qui contenait une remontrance sur les faveurs qu'il prodiguait à ses courtisans. Le portier, que l'on voulut punir pour l'avoir laissée entrer, s'excusa en disant que les ménestrels étaient toujours entrés librement dans les maisons royales. — Lorsque les ménestrels se mirent à choisir les héros de leurs chants parmi les braconniers et les bandits, non-seulement l'entrée des cours leur fut interdite, mais encore on les bannit du royaume. Le peuple des montagnes resta seul fidèle à la mémoire de Robin Hood.

Le règne des ménestrels était passé depuis long-temps lorsque naquit à Londres, en 1328, le premier poète dont l'Angleterre puisse s'enorgueillir. Sans partager le fanatisme de quelques critiques anglais pour le vieux Chaucer, nous ne pouvons admettre le jugement de lord Byron, qui ne lui trouve pas d'autre mérite que son

antiquité, et qui le flétrit des épithètes d'obscène et méprisable. Ce reproche d'obscénité nous semble bien sévère de la part de l'auteur de Don Juan. Nous ne savons trop si nous ne préférons pas l'obscénité dans les mots à l'immoralité dans les choses : l'une n'est souvent qu'une erreur de l'esprit, l'autre accuse toujours un vice du cœur.

Chaucer vécut sous les règnes d'Édouard III, de Richard II, et sous celui de Henri IV, dont il fut le poète, l'ami et l'allié : il contribua même, par ses écrits, à faire monter ce prince sur le trône. Nous voudrions cependant qu'il ne se fût occupé que de poésie, et que les questions politiques et religieuses lui fussent restées étrangères, comme elles l'étaient alors à la plupart des poètes de la France. Chaucer eut le malheur d'avoir pour ami l'un des ennemis les plus ardents du catholicisme en Angleterre, le trop célèbre docteur Wicklef, et pour beau-frère l'ambitieux Jean de Gaunt, duc de Lancastre : mais ces deux liens, funestes sans doute au caractère du citoyen, servirent le talent du poète, en le plaçant sur un théâtre élevé d'où il put étudier à son aise toutes les faiblesses de l'humanité. Les missions dont il fut chargé en France et en Italie le mirent en relation avec les poètes de ces deux pays, et entre autres avec Boccace. Il rapporta de ses voyages un nouvel amour de poésie qui lui fit enfanter plusieurs poèmes fort vantés de ses compatriotes, tels que *Troïlus et Cressida*, *Arcile et Palemon*, et d'autres encore, évidemment imités du roman de la Rose, du Décaméron, et des poésies des troubadours. Condamné plus tard à l'exil, puis à la prison, pour ses opinions religieuses, il écrivit dans la tour de Londres *le Testa-*

ment de l'Amour, à l'imitation du livre célèbre de la consolation de Boëce, qu'il avait traduit dans sa jeunesse. Mais le plus estimé de ses ouvrages fut celui qu'il écrivit dans sa vieillesse, lorsque, retiré du monde, il consacrait tous ses instants à la poésie. On montre encore aux curieux, près du château de Dumnahton, le chêne sous lequel il écrivit, dit-on, les *contes de Cantorbéry*, la plupart imités de Boccace, et habillés en vers anglais où l'on trouve assurément beaucoup moins de poésie que dans la prose du conteur italien.

Avant de parler du cadre dans lequel Chaucer a renfermé ses contes, rappelons une vieille légende anglaise qui ne manque pas d'intérêt. Un Anglais, nommé Gilbert, étant parti pour la croisade avec le roi Richard, est fait prisonnier par un chef sarrazin. Il va mourir, lorsque la fille de son maître, trompée par son cœur et croyant n'obéir qu'à la pitié, rend le malheureux captif à la liberté et à la vie. Il part : mais quand il n'est plus là, la jeune fille sent, à sa douleur, qu'elle ne peut vivre loin de celui qu'elle aimait sans le savoir. Elle quitte sa patrie et s'embarque sur un vaisseau qui fait voile pour l'Angleterre : elle arrive; mais sur cette terre étrangère, où l'on parle une langue inconnue, comment trouver celui qu'elle est venue chercher de si loin? Elle ne sait rien que son nom, Gilbert, et celui de son pays, Londres! Ces deux mots, Gilbert et Londres, qu'elle répète sans cesse, sont le talisman magique qui la soutient et la guide dans ses recherches. Un jour qu'elle les prononce avec l'accent du désespoir, une voix répond à la sienne : c'est celle de Gilbert. Un si grand amour méritait la récom-

pense qu'il obtint : la jeune musulmane reçoit le baptême, épouse Gilbert, et de cette union naît le célèbre martyr Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, dont la châsse était, au temps de Chaucer, le but de nombreux pèlerinages.

Le poète suppose que divers pèlerins sont venus à Southwark pour honorer la châsse du martyr, et que là, pour égayer une soirée passée dans une auberge, chacun d'eux raconte tour à tour une histoire, une légende, un conte. Comme ces personnages appartiennent à différentes classes de la société, il règne une grande variété dans les sujets et dans le ton de leurs récits. Les uns sont gais, les autres touchants ; ceux-ci ont une couleur satirique, ceux-là sont un peu plus que libres : tous mettent en relief des caractères pleins de vérité. Il est rare que le poète se substitue au personnage qu'il met en scène : aussi sa poésie est-elle pittoresque et dramatique ; la plus grande beauté de ses tableaux est dans leur vérité. Il peint d'après nature, et la nature est l'âme de l'art. Aucun poète peut-être n'a plus imité que Chaucer ; mais des froides cendres de l'imitation il a souvent fait jaillir l'étincelle créatrice. Il semble appartenir à la fois aux deux écoles de poésie qui divisent le monde littéraire.

Chaucer partage avec nos vieux poètes le malheur d'avoir écrit à une époque où la langue n'était pas formée : c'est l'unique raison, disent ses compatriotes, qui fait qu'on le lit peu, et que, parmi ses nombreux ouvrages, les *Contes de Cantorbéry* soutiennent seuls la gloire de son nom. La rouille de son style, s'il est permis de parler de la sorte, fait que ses œuvres jouent dans les biblio-

thèques d'Angleterre le même rôle que dans nos arsenaux les vieilles épées de combat de nos pères : on les regarde, on les vénère; mais on ne s'en sert plus.

De cette courte étude sur Chaucer, qui, seul parmi les écrivains anglais du moyen âge, devait fixer un moment notre attention, nous passerons sans transition aux plus grands noms et à la plus brillante époque de la littérature anglaise.

Il est des siècles et des peuples privilégiés qu'il semble que la Providence se plaise à favoriser par la naissance presque simultanée d'une foule d'hommes de génie dans tous les genres. Tel fut, en Grèce, le siècle de Périclès; tel, à Rome, celui d'Auguste; tels encore, en Italie le pontificat de Léon X, en France le règne de Louis XIV, en Angleterre celui d'Élisabeth. C'est ce dernier que nous nous proposons d'étudier aujourd'hui; et parmi les noms des écrivains qui l'ont illustré, nous allons prononcer le nom du plus grand poète de l'Angleterre. Dépouillons donc un instant, s'il se peut, notre goût français, nos admirations françaises; et, nous transportant par la pensée dans la Grande-Bretagne, tâchons de nous faire concitoyens de ce peuple étrange qui est peut-être tout à la fois le plus civilisé et le plus barbare des peuples modernes. Ce fut là presqu'en tout temps son caractère distinctif; et ce caractère national, qui domine toute la littérature de l'Angleterre, se remarque principalement dans la littérature dramatique, dont le génie de Shakspeare consacra par tant de chefs-d'œuvre les formes capricieuses et indépendantes.

Il arrive parfois que, par l'effet de circonstances malheureuses, des génies privilégiés demeurent privés de cette instruction qui forme le goût et règle le jugement. Ces génies se manifestent au monde par des productions où l'on voit briller d'admirables beautés à côté de tous les défauts qui proviennent du manque d'étude, de l'absence d'ordre et de l'ignorance du vrai beau. Ils ressemblent à ces terrains féconds et incultes où poussent également le chêne altier et la plante parasite qui s'attache à lui. Le mélange du bien et du mal, de la force et de la faiblesse, du sublime et du ridicule, qui n'est chez eux que fortuit et non réfléchi, se trouvant en rapport avec les principes de l'école romantique, ces génies incultes, mais puissants, sont de droit les coryphées de cette école dont les chefs s'attachent à démontrer, avec plus de talent peut-être que de bonne foi, les rapports qui existent entre leur système de composition dramatique et les drames de ces grands écrivains. C'est ainsi qu'on érige aujourd'hui en combinaison de l'art ce qui n'est, nous le croyons du moins, qu'une de ces exigences fatales que des habitudes grossières et barbares imposent au génie. Le chef du théâtre espagnol, Lope de Vega, en a fait l'aveu. Shakspeare pourrait, avec non moins de raison, nous déclarer que, s'il se trouve poète romantique et chef d'école, c'est bien sans le savoir et sans le vouloir. Avant d'interroger sa vie et ses ouvrages pour en trouver la preuve, voyons d'abord ce qu'était avant lui l'art dramatique en Angleterre.

Les Mystères, si célèbres en France, avaient pénétré dans la Grande-Bretagne et y avaient même brillé de

quelque éclat; mais ils étaient déjà tombés en discrédit, lorsque la réforme leur donna le coup de grâce, comme l'avait fait en France le catholicisme, honteux de ces auxiliaires qui souillaient la pureté de ses doctrines. La représentation des drames religieux cessa dès lors d'être populaire et publique dans les deux pays, et on la remplaça par des spectacles obscènes, où le ridicule le disputait à l'absurde, et qui différaient peu de ces parades de tréteaux où les soufflets et les coups de pied sont les seuls effets dramatiques. Mais les cours des princes et des seigneurs ne pouvaient se contenter de ces grossiers amusements. Le drame devint un privilége des hautes classes. On éleva des théâtres dans les châteaux des nobles, dans les colléges des universités, comme on en dressait à Paris dans les salles du Palais de Justice. C'étaient, ici des clercs de la basoche, là des écoliers qui se transformaient en comédiens; et les gentilshommes tenaient à honneur d'avoir à leur service des valets dont les fonctions étaient de jouer la comédie. Un grand seigneur avait alors ses comédiens, comme il y avait naguère encore des comédiens du roi. De là vient peut-être, plutôt que de la réprobation ecclésiastique, le préjugé souvent injuste qui a long-temps pesé sur les comédiens de profession, préjugé qui, dans ce temps-là, s'étendait même jusqu'aux auteurs de comédies.

A l'exemple de ces comédiens universitaires et féodaux, il se forma, pour le peuple, des troupes de comédiens ambulants qui parcouraient les villes et les campagnes, exploitant dans les cours des auberges leur industrie en plein vent. On peut croire que leur conduite était peu

exemplaire, puisqu'en 1572 la reine Élisabeth les classa parmi les voleurs et les vagabonds : mais, deux ans après, elle autorisa les gens du comte de Leicester à jouer des pièces de théâtre pour le divertissement de ses bons et fidèles sujets, « aussi bien, ajouta-t-elle, que pour notre joie et plaisir. » L'esprit de puritanisme qui animait alors la plupart des magistrats de la cité de Londres les fit protester contre le pernicieux établissement des théâtres publics; ils accusèrent même les comédiens d'avoir attiré la peste sur les habitants de Londres, et les reléguèrent hors de l'enceinte de la ville. Dans cette lutte entre la cour et la bourgeoisie, le peuple se prononça en faveur de la cour, et, après deux années de combat, le privilége royal fut maintenu, et un premier théâtre fut construit, dans un faubourg, en l'année 1576 : on le nomma simplement *le Théâtre*. Peu de temps après, et dans le voisinage, s'éleva une nouvelle salle qui prit le nom de *Rideau*, parce qu'une toile y fut pour la première fois placée entre les acteurs et les spectateurs. Toutes ces constructions, qui bientôt furent au nombre de dix-sept, n'étaient qu'en charpente et couvertes en chaume. Enfin, quelques années après, un théâtre en briques et couvert en tuiles prit le nom de *la Fortune*. Il ne pouvait se contenter évidemment des pièces qu'on jouait dans des salles de bois et de paille : un appel fut fait au génie des poètes, et aussitôt une nuée d'écrivains dramatiques s'abattit sur les théâtres de Londres. Tout écolier pauvre, au sortir du collége, tourna son ambition vers la gloire du théâtre, et un poète les compare à *ces enfants qu'on fait marcher avant de les sevrer*. Tous

ces génies en herbe se hâtaient de produire, ils écrivaient à la course, et les directeurs, qui ne pensaient qu'à s'enrichir, accueillaient tout ce qu'on leur présentait, sans s'inquiéter du talent des poètes non plus que des progrès de l'art dramatique. Ni les uns ni les autres ne pensaient à la postérité : l'avenir, pour eux, c'était le jour même et tout au plus le lendemain.

Nous retrouvons cette malheureuse et stérile fécondité en Espagne et en France, à l'époque des premiers enfantements de l'art dramatique. Cela tient, nous le croyons, à ce que la poésie dramatique n'était point encore un art : un théâtre était une boutique où l'on vendait des pièces, comme on vend toute autre marchandise, et les écrivains qui produisaient le plus abondamment étaient les plus recherchés.

Ce n'est pas que dans la foule de ces productions éphémères il ne se trouvât, par quelque heureux hasard, sinon de bons ouvrages, du moins d'heureuses conceptions et des idées vraiment dramatiques. Aussi les poètes qui suivirent, et Shakspeare, un des premiers, ne se firent aucun scrupule de prendre dans ce fumier tout l'or qu'ils purent y trouver. De ces milliers de drames informes, restés manuscrits pour la plupart, dont on connaît à peine les titres et même les auteurs, si quelques-uns ont échappé à l'oubli, c'est grâce à la résurrection qu'en ont faite des écrivains plus modernes qui n'ont pas dédaigné de puiser à cette source fangeuse. Les poètes mêmes dont les noms nous sont parvenus doivent moins cette gloire à leurs ouvrages qu'à des circonstances particulières de leur vie, qui les entourent de quelque intérêt ;

et ces circonstances tiennent toujours à un malheur. Il en est peu qui n'aient pas connu la misère, et comme, en Angleterre surtout, la misère est souvent en butte aux mépris, on n'estimait pas beaucoup plus les poètes qui composaient des drames que les acteurs qui les représentaient. On les a même long-temps désignés tous par le même nom (players).

Le malheur des écrivains dramatiques ne s'arrêtait pas là. Les directeurs de théâtre et les acteurs abusaient étrangement du droit de celui qui achète sur celui qui vend. Quand ils avaient acquis et payé l'œuvre d'un poète, ils la mutilaient sans pitié, au gré de leur caprice ou de leur sottise; ils y intercalaient des scènes grossières pour exciter le rire de la multitude; et le pauvre auteur était forcé de subir ces mutilations et ces additions sous peine de rendre un argent qu'il n'avait plus. C'est là l'origine et la cause de ces scènes bouffonnes, ignobles, honteuses, qui salissent par leur contact les pages immortelles auxquelles on les a liées pour obéir aux exigences de la populace britannique.

Nous ne sommes pas au bout des tribulations que les directeurs de théâtre faisaient subir aux poètes dramatiques qu'ils avaient en quelque sorte à leurs gages. A mesure que les pièces perdaient de leur nouveauté, on chargeait d'autres poètes, non de les refaire en entier, mais de les arranger au goût du jour. C'étaient comme de vieilles friperies qu'on tirait du magasin dramatique pour leur faire prendre une forme nouvelle. Comment croire, si on n'en avait la preuve, que parmi ces raccommodeurs de pièces se sont trouvés un Ben Johnson et

un William Shakspeare? Comment surtout se résoudre à ne voir, dans la plupart des tragédies et des comédies de Shakspeare, que d'anciens drames abandonnés dont il réparait les ruines et replâtrait l'édifice? Ce genre de travail et cette façon de faire expliquent pourquoi les auteurs de ce temps se partageaient entre deux, trois, et même quatre, la besogne que leur commandait un entrepreneur de théâtre : et comme il s'agissait plutôt de profit que de gloire, il arrivait presque toujours que ces associations, dont le seul lien était l'intérêt, se terminaient par une rupture déclarée. C'étaient des sociétés bien plutôt commerciales que littéraires : et vous savez qu'il n'y a pas besoin d'aller en Angleterre ni de remonter au temps de Shakspeare pour s'en rendre compte.

Soyons juste cependant envers ces féconds pourvoyeurs de la scène anglaise : ils offraient souvent un caractère d'originalité qui luttait avec avantage contre les pâles imitations du théâtre grec. Quel intérêt pouvaient prendre les rudes spectateurs des bords de la Tamise à la peinture des mœurs antiques et aux héros de l'antiquité, dont le nom même leur était inconnu? Combien ils leur préféraient la représentation des scènes tragiques et bouffonnes dont ils étaient chaque jour témoins, ou que du moins ils connaissaient par la tradition! Le théâtre anglais fut ainsi forcément national, c'est-à-dire qu'il peignit les mœurs de l'Angleterre, quelque étranger que fût à ces mœurs le sujet du drame. Il avait ce point commun avec le théâtre espagnol, qui présentait toujours des tableaux de mœurs espagnoles, quel que fût le lieu de la scène. La différence marquée qui existe entre les

productions dramatiques de l'Espagne ou de l'Angleterre et celles de la France tient moins au génie particulier des poètes qu'au goût des spectateurs. C'étaient, comme nous l'avons dit en parlant de Jodelle, les rois, les seigneurs, les magistrats, les universitaires et les étudiants qui formaient le public des théâtres de Paris. A Londres et à Madrid, c'était le peuple qu'il fallait amuser. De là vient sans doute que les hommes les plus éclairés de l'Angleterre n'ont long-temps attaché aucun prix aux drames de leurs poètes nationaux, et que même le fameux sir Thomas Bodley les rejeta de sa grande bibliothèque, la plus renommée de l'Europe, comme indignes d'y occuper une place. L'arrêt de proscription a été cassé, et maintenant ces pièces informes sont considérées comme des monuments précieux de littérature nationale et même comme la véritable histoire morale du peuple pour qui elles ont été faites. La vérité est que ces vieilles pièces ne soutiennent pas la critique; mais, en dépit de la critique, elles subsistent, parce qu'elles portent en elles un principe de vie et d'indépendance, une originalité réelle de conception, et qu'elles présentent un caractère irrécusable de nationalité. Il nous semble utile ou du moins convenable que ces ouvrages, quelque imparfaits qu'ils soient, fassent partie des archives littéraires d'un peuple et y soient conservés religieusement, comme dans nos musées on garde, auprès des chefs-d'œuvre des grands maîtres, les essais naïfs et informes de l'art dans son enfance : mais vouloir fonder une école littéraire sur la barbarie, mais prétendre que les spectateurs éclairés de nos jours doivent se plaire à ce qui charmait les spectateurs ignorants et

grossiers de l'Angleterre au seizième siècle, mais nous dire que les maîtres de notre scène française ont abdiqué leur indépendance, ont trahi leur génie, ont failli à leur gloire en étudiant les drames immortels de Sophocle et d'Euripide de préférence aux essais des auteurs des mystères, voilà ce qu'il nous est impossible d'admettre, voilà ce que nous combattrons de toutes les forces que nous donne une profonde conviction. Shakspeare a suivi une autre route que Corneille et Racine : il a eu pour modèles, non les tragédies qu'applaudissait le peuple le plus artiste du monde, mais les ébauches dramatiques d'une nation encore barbare : il les a imitées avec le puissant génie dont il était doué, et ces imitations magnifiques ont créé de fait une nouvelle école littéraire, dont le tort, à nos yeux, et c'est en général celui de toutes les écoles, est de porter son admiration précisément sur les imperfections et les défauts du maître et d'y chercher les principales conditions de son existence, de sa gloire et de son avenir.

Parmi les poètes dramatiques qui écrivirent en Angleterre avant la fin du seizième siècle, il n'en est aucun qui mérite de nous occuper sérieusement; et lorsque nous vous aurons dit qu'en l'année 1551 fut jouée la première tragédie régulière intitulée *Ferrex et Porrex,* par lord Bucklhurst et Thomas Norton, et que Pope y a loué la convenance des sentiments et la gravité du style, nous pourrons, sans faire injure à la mémoire d'Edwards, qui écrivit en 1571 la comédie de *Damon et Pithias,* ni à la renommée de Thomas Preston, auteur de la tragédie de *Cambyse, roi de Perse,* ou bien à la

gloire de Whetstone, Wilmot, Greene, Legge, Lily et George Peele, auteurs de maintes tragédies et comédies, dans lesquelles on trouve çà et là quelques scènes, quelques vers moins dignes d'oubli que les autres, nous pourrons, dis-je, passer sans injustice à Christophe Marlow, le plus hardi et le plus extravagant des poètes du seizième siècle, et par cela même le plus admiré des Anglais.

Né vers 1562, Marlow se fit comédien au sortir de l'université de Cambridge, et ne se distingua pas moins par les scandales de sa vie que par son talent poétique. Après avoir ouvertement professé l'athéisme, dont il avait besoin pour s'abandonner sans crainte aux plus honteuses passions, il se fit tuer par un laquais qu'il voulut assassiner pour le punir d'être son heureux rival. Marlow était poète cependant; et s'il avait acquis, parmi les excès de sa vie, peu de connaissance du cœur humain, il n'y avait pas du moins entièrement perdu la riche et sombre imagination dont le ciel l'avait doué. Cette imagination l'emporta presque toujours au delà des bornes de la vérité, et il arriva plus souvent à l'extravagant qu'au sublime; mais enfin son style est tour à tour noble, tendre, terrible; et s'il avait su en faire un plus heureux emploi, s'il n'avait pas toujours rempli la coupe d'horreurs jusqu'à la faire déborder, il n'eût pas laissé la réputation du poète le plus ennemi de toute vraisemblance et de toute vérité qui ait jamais hanté la muse tragique.

Ses principaux ouvrages sont *Édouard II*, *le Juif de Malte* et l'histoire tragique du docteur *Faust*. Cette dernière tragédie, la plus originale et peut-être aussi la plus

belle de toutes celles de Marlow, a été refaite, comme chacun sait, vers la fin du siècle dernier, par le célèbre poète allemand Gœthe; ce qui prouve que les hommes de génie qui passent pour les plus originaux ne se font pas faute de piller ceux qui les ont précédés, s'appuyant apparemment sur ce mot célèbre : — Je reprends mon bien où je le trouve! — Nous n'oserions même point jurer que l'idée du docteur Faust n'appartînt pas à quelque vieil écrivain inconnu avant d'être la propriété de Marlow, qui le premier, que nous sachions, l'a mise en action.

Le drame de *Faust* contient l'histoire d'un savant qui vend son âme au diable, à condition qu'il aura une puissance illimitée sur la terre pendant vingt-quatre ans. Ces sortes de marché sont très-communs dans les légendes et les fabliaux du moyen âge, où le diable joue toujours un grand rôle. Méphistophélès, esprit infernal, est donné au docteur pour esclave, et ces deux dignes compagnons s'en vont par le pays, donnant des fêtes, courtisant les belles et obtenant des triomphes de tout genre : ils battent les prêtres, se moquent du pape même en face, et commettent partout les excès les plus condamnables, au mépris des malédictions et des anathèmes qui les poursuivent en tous lieux. Mais enfin les vingt-quatre années s'écoulent sans que Faust ait été heureux, et le moment est venu où le diable va réclamer le prix de son marché. Faust doit mourir à minuit, et l'horloge a déjà sonné onze heures : la terreur commence, le remords arrive, et le malheureux docteur s'écrie :

« O Faust! tu n'as plus qu'une heure à vivre, et puis tu seras damné pour l'éternité!... Sphères toujours mouvantes du ciel, arrêtez-vous, afin que le temps cesse de marcher et que minuit ne vienne jamais! Lève-toi, divin soleil, œil brillant de la nature, lève-toi encore pour nous donner un jour sans fin! ou bien fais que cette heure soit une année, un mois, une semaine, un jour, afin que Faust puisse se repentir et sauver son âme!... Mais les astres suivent leur cours, le temps se précipite: l'horloge va sonner, le démon va venir, et Faust sera damné!... Oh! je me sauverai vers le ciel!... quelle main me rejette en bas? Regarde sur quel point du firmament brille le sang du Christ : une goutte de ce sang me sauvera. O mon Christ!... Ne me déchire pas le cœur, Lucifer, pour avoir nommé le Christ : je veux l'appeler encore. O Lucifer! épargne-moi!... où est-il maintenant? Est-il parti?... Voilà son bras menaçant, son visage ennemi!... Montagnes et collines, venez! écroulez-vous sur moi et cachez ma tête à la colère du ciel!... Rien!... Terre, entr'ouvre-toi, pour que je m'enfonce dans tes entrailles!... Non, elle ne veut pas me recevoir!... Vous étoiles, qui présidâtes à ma naissance, vous qui m'avez donné en partage la mort et l'enfer, attirez vers vous Faust, comme une vapeur légère pompée dans les flancs d'un nuage qui grossit au loin, afin que, lorsque vous me vomirez dans les airs, mes membres déchirés tombent de votre bouche fumante et que mon âme puisse monter et atteindre aux cieux!... (*l'horloge sonne*) Oh! la demi-heure est passée!... l'heure entière le sera bientôt.... Oh! si mon âme doit souffrir pour mon péché,

mettez du moins un terme à mon châtiment!... que Faust vive en enfer mille ans, cent mille ans, et qu'à la fin il soit sauvé!... Mais, hélas! il n'est point accordé de terme aux punitions des âmes condamnées!... O Faust! pourquoi n'es-tu pas un être créé sans âme? ou pourquoi cette âme qu'on t'a donnée est-elle immortelle?... Maudits soient les parents à qui je dois la vie!... Voilà l'heure! voilà l'heure!... Maintenant, mon corps, évanouis-toi dans les airs ou le démon va t'emporter dans le fond de l'enfer! O mon âme, change-toi en quelque goutte d'eau, et tombe dans l'océan, pour n'être jamais retrouvée. »

(*L'heure sonne, la foudre éclate et les démons entrent.*)

Il y a de la grandeur, de l'énergie dans ces pensées, et elles sont revêtues d'une couleur qu'aucun poète ne désavouerait, pas même Gœthe, puisqu'il l'a copiée, pas même Shakspeare, qui s'en est inspiré. Marlow a de plus la gloire d'avoir créé la tragédie historique par sa pièce d'*Édouard II*, et ouvert ainsi le nouveau champ où Shakspeare devait semer tant de chefs-d'œuvre.

Avant de nous livrer à leur examen, nous appellerons vos regards sur un autre poète contemporain de Shakspeare qu'il serait injuste de laisser dans l'ombre. Ce poète est Benjamin Johnson, qui naquit au commencement de l'année 1574. Sa mère, devenue veuve avant de lui avoir donné le jour, épousa en secondes noces un maître maçon qui voulut faire un manœuvre du jeune Benjamin. Mais Benjamin fut poète en dépit de tout. Un ami de sa famille le fit d'abord étudier au collége de Westminster, puis à l'université de Cambridge; mais quand ses études furent

terminées, comme il était pauvre, on le vit quelque temps, une truelle d'une main, dans l'autre un Horace ou un Homère, subir la peine de sa pauvreté et s'en consoler par l'étude. Ce genre de vie lui étant devenu trop pénible, il s'enrôla comme volontaire dans l'armée anglaise qui était alors en Flandre, y fit une campagne, et tua de sa main un officier ennemi à la vue des deux armées. Ce succès ne l'empêcha point de prendre en dégoût l'état militaire; et la mort de son beau-père ayant causé la ruine de sa mère, il se fit comédien pour la nourrir. Plusieurs écrivains dramatiques anglais et français ont commencé par être comédiens : ils ne croyaient sans doute obéir qu'à la nécessité en prenant ce parti, mais on peut penser qu'ils suivaient plutôt l'instinct naturel qui indique à l'homme la carrière pour laquelle il est né. Ben Johnson fut, du reste, assez mauvais acteur. Un duel, dans lequel il eut le malheur de tuer un de ses camarades, le força de quitter le théâtre. Ne pouvant rester comédien, il se fit auteur de comédies, et, après plusieurs essais malheureux, la comédie *Every mon in his humour* (*Chacun dans son caractère*), représentée le 25 novembre 1596 sur le petit théâtre *le Globe,* apprit à l'Angleterre qu'elle possédait dans Ben Johnson un poète dramatique distingué. Shakspeare ne fut pas le dernier à le reconnaître. Il était alors comédien au théâtre de Blackfriars, et il détermina ses camarades à accueillir le jeune poète et son ouvrage, dans lequel il accepta même un rôle. Nous devons dire que bientôt après, Ben Johnson, se sentant comme écrasé par la supériorité du génie de son protecteur, eut le tort grave d'oublier ce qu'il lui devait; la ja-

lousie fit taire la reconnaissance. Ben Johnson a composé cinquante pièces de théâtre, parmi lesquelles on distingue *Volpone* (*le Renard*), *la Femme taciturne*, *l'Alchimiste*. En 1619, il obtint le titre et la pension de poète lauréat, ce qui le sauva de la détresse où sa conduite peu régulière l'aurait infailliblement jeté. Il mourut paralytique, le 16 août 1637, à l'âge de soixante-trois ans, et fut enterré dans l'abbaye de Westminster, où on lit encore sur sa tombe ces seuls mots : — O rare Ben Johnson!

Ce poète, assez médiocre dans la tragédie, s'est montré supérieur dans la comédie : il possède à un haut degré ce que les Anglais appellent *humour*, et dont notre mot français *gaieté* ne rend pas complétement le sens. Ben Johnson a mis plus de comique dans les mots que dans les situations; le désordre et la complication de ses intrigues seraient fatigantes sans la vivacité du dialogue, qui soutient la longueur ou l'invraisemblance de l'action. Les traits qu'il lance sont acérés, mais ils manquent de légèreté et ils ne pénètrent pas profondément. Enfin, nous croyons être juste envers lui en disant qu'il est à Shakspeare, sous le rapport comique, ce que Regnard est à Molière. On voit que nous le plaçons à une immense distance du grand poète qui va maintenant nous occuper.

La destinée littéraire de Shakspeare présente un phénomène presque unique dans l'histoire des lettres. Il est universellement reconnu maintenant pour le plus grand poète de son siècle et de sa nation : mais, avant d'arriver à cette glorieuse renommée, par combien de vicissitudes a passé sa mémoire! Aucun poète peut-être n'a été jugé plus diver-

sement que Shakspeare ne l'a été par les écrivains les plus éminents et les plus compétents de l'Angleterre; et comme si cette lutte de tant d'opinions contradictoires dans l'appréciation d'un pareil génie n'était pas en elle-même un fait assez extraordinaire, il y faut ajouter encore cette autre circonstance non moins étrange, que ses nombreux biographes n'ont encore rien pu découvrir de positif sur sa vie et que son nom même est entre eux un sujet de discussion.

Tout ce que l'on tient pour certain, c'est que le lieu de la naissance de Shakspeare fut aussi le lieu de sa mort, et cette circonstance nous paraît être un indice, sinon une preuve, de bonheur domestique. Ce lieu qu'il a rendu à jamais célèbre est un petit bourg du comté de Warwick nommé Stratford-sur-Avon. On croit qu'il naquit le 23 avril 1564. Son père, John Shakspeare, n'était, à ce qu'on prétend, qu'un vendeur de laine, qui, dit-on, se chargeait aussi de tuer les animaux qu'il tondait, et se faisait aider par ses fils dans ce sanglant métier. John Shakspeare n'avait pas moins de onze enfants; William était son quatrième fils. On peut croire qu'il ne reçut pas une éducation brillante et qu'aucune université n'a la gloire d'avoir enregistré ce nom obscur de Shakspeare qui devait être un jour si illustre : une éducation de village fut probablement tout ce qu'on donna au jeune garçon boucher ou à l'apprenti marchand de laine. Mais quand Dieu a marqué un front du sceau du génie, ce front grandit, s'élève et domine tous les autres, de quelque humble condition qu'il soit parti.

Le premier événement connu de la vie de Shakspeare

est son mariage; il épousa, à l'âge de dix-huit ans, Anna Hotway, fille d'un cultivateur, plus âgée que lui de huit années. Ce mariage, dont on ignore les véritables circonstances, ne fit sa joie que parce qu'il le rendit père, d'abord d'une fille, appelée Suzanna, puis d'un fils et d'une fille jumeaux. Fut-il dans ce temps-là maître d'école, comme on l'a dit, et, pour se distraire, s'exerçait-il à la chasse dans le parc de sir Thomas Lucy? Rien n'empêche de le croire et même de reconnaître ce sir Thomas, qui le fit arrêter comme braconnier, dans le juge Shallow (seconde partie de *Henri IV*), personnage si comique et si vrai qu'il doit avoir été peint d'après nature? La crainte d'une condamnation rigoureuse pour avoir tué un daim, jointe peut-être au désir de chercher fortune, conduisit à Londres le maître d'école braconnier du bourg de Stratford. Ce fut en l'année 1586 : il avait alors vingt-deux ans. De la jeunesse, du génie et la liberté, que faut-il de plus pour arriver à la gloire et à la fortune? Il faut quelque chose encore, l'occasion. Elle se présenta pour Shakspeare.

Devons-nous croire que la misère ait condamné Shakspeare à la servile occupation de garder les chevaux, à la porte du théâtre, pendant le spectacle ? Et ses biographes sont-ils plus dignes de foi sur ce point parce qu'ils ajoutent qu'il remplissait ces humbles fonctions avec une grâce parfaite ? C'est là, nous le pensons, une de ces traditions mensongères dont la bizarrerie plaît toujours dans la biographie des hommes illustres. On ajoute qu'il passa de la rue au théâtre pour y remplir un emploi de *garçon appeleur*, chargé d'avertir les acteurs

qui devaient entrer en scène. Les comédiens d'Angleterre font de cette tradition un article de foi, et tous les garçons de théâtre de Drury-Lane et de Covent-Garden disent peut-être encore : Notre ancien camarade Shakspeare. Quant à nous, qui ne devons point faire ici du roman, attachons-nous à rester dans la stricte vérité.

Parmi les comédiens du théâtre de Black-Fryars se trouvaient Richard Burbage, qui devint plus tard un des plus célèbres interprètes des créations de Shakspeare, et Thomas Green, qui se distingua comme acteur et comme poète. Tous les deux étaient du même comté que le jeune William, qui venait chercher fortune à Londres : ils l'accueillirent avec amitié, lui proposèrent de se joindre à eux et de se faire comédien. Shakspeare accepta, et trois ans après, son zèle, plus que son talent, lui mérita une part dans les bénéfices du théâtre. Il était assez médiocre acteur, mais c'était un excellent maître, et plus d'un comédien dut à ses conseils une célébrité qu'il ne pouvait lui-même obtenir. Comment se révéla le génie du poète ? La jalousie hargneuse de l'un de ses camarades nous l'apprend de manière à lever tous les doutes. La plupart des drames qu'on apportait à leur théâtre étaient d'une grande pauvreté d'exécution : il fallait souvent les corriger et les refaire en partie ; tantôt c'était une scène à retourner, tantôt une scène à ajouter, presque toujours des incorrections de style et des négligences de versification à redresser. Shakspeare, devenu l'un des propriétaires du théâtre, retouchait ces ouvrages informes pour les rendre moins indignes des applaudissements du public. Quelquefois il retirait des cartons du

théâtre de vieilles pièces usées et oubliées; il les rajeunissait en y introduisant des vers, des scènes, des actes, et l'ouvrage paraissait nouveau. Parmi les écrivains dramatiques auxquels on faisait subir ainsi des mutilations et des additions, il s'en trouva un, Robert Greene, qui s'indigna que son génie fût soumis à ces impertinentes corrections, et il adressa à ses confrères les auteurs ce curieux appel contre la tyrannie des comédiens. « Défiez-vous de ces bardanes qui ont cherché à s'attacher à nous, de ces poupées qui ne font que répéter nos paroles, de ces bouffons qui se parent de nos couleurs. N'est-il pas étrange que moi, dont ils sont les obligés, que vous, à qui ils doivent tant de reconnaissance, nous soyons abandonnés, livrés à leur merci. Oh! oui, défiez-vous d'eux! Il y a là un corbeau paré de nos plumes, qui, avec son cœur de tigre dans un corps d'acteur, s'imagine qu'il peut tourner un vers aussi bien qu'aucun de nous, et qui, parce qu'il est *factotum* absolu, se croit le seul *shake-scène* du pays. » Ce corbeau, ce cœur de tigre, ce factotum, ce *shake-scène*, n'était autre que Shakspeare. Ainsi, en 1592, six années après son arrivée à Londres, notre grand poète n'était encore que simple correcteur des ouvrages des autres poètes, qui se révoltaient contre les vers dont il enrichissait leurs drames. Ces vers sont peut-être ce qui les a sauvés de l'oubli.

Nous sommes loin, comme on le voit, de vouloir rabaisser la gloire du plus grand poète de l'Angleterre; mais ne pouvons-nous, sur la foi des critiques anglais les plus estimés, de ceux-là même qui voient dans Shakspeare le seul poète des temps modernes qui puisse rivaliser

par le génie avec les plus grands poètes de l'antiquité; ne pouvons-nous, après eux, dire qu'il n'existe peut-être pas une seule pièce de l'Eschyle anglais qui soit de son invention? Ses commentateurs ne se sont pas contentés de le dire; ils ont signalé les sources où il a puisé; ils ont indiqué les pièces qu'il a refaites, celles qu'il a seulement corrigées, telles que la seconde et la troisième partie de *Henri IV*, où, sur six mille quarante-trois vers, ils ont constaté que mille huit cent quarante-neuf seulement, c'est-à-dire moins du tiers, appartenaient à Shakspeare. Le poète Green n'avait donc pas tout à fait tort quand il disait à ses confrères que Shakspeare était un corbeau paré de leurs plumes Il paraît, en effet, qu'il est peu de poètes antérieurs à Shakspeare qui n'eussent quelques plumes à réclamer de lui : mais sa gloire serait-elle moindre, si on lui faisait subir la restitution de ses larcins? Ce n'était point, comme le dit Green, un corbeau que ce Shakspeare qui daignait descendre jusqu'à eux : c'était un aigle qui s'emparait d'eux comme d'une proie, et les élevait à sa hauteur.

Et nous aussi, nous déplorons ces imitations, ces plagiats, ces vols que signalent dans le théâtre de Shakspeare les compatriotes de ce grand poète; mais nous les déplorons comme la principale cause des imperfections de ces drames. Shakspeare, directeur, acteur et auteur tout à la fois, ne se donnait pas le temps de combiner des plans, de développer des situations, d'enchaîner des scènes; il prenait les idées, les plans, les œuvres même de ses devanciers, et presque partout où il portait la main le cuivre se convertissait en or. Le malheur est

qu'il a trop souvent laissé le cuivre où il était, sans y toucher, pensant que l'intérêt de son théâtre passait avant celui de sa gloire, et qu'il lui importait moins de bien faire que de faire vite. Supposons Shakspeare maître de lui-même, et seul avec son génie, écrivant ses drames, non pour ce grossier public que lui fournissaient les tavernes de Londres et les vaisseaux de la Tamise, mais pour les gens de goût et la postérité, à laquelle par malheur il ne songea point, et nous ne craignons pas de dire qu'alors, et seulement alors, il eût été reconnu dans toute l'Europe pour le Sophocle des temps modernes. Mais, forcé d'alimenter continuellement son théâtre de pièces nouvelles, et de complaire à des spectateurs demi-barbares, il ne pensa point qu'il aurait un jour d'autres juges, et il soumit son génie à tous les caprices de l'ignorance et du mauvais goût. A lui donc toute la gloire de ce qu'il y a d'éternellement admirable dans ses ouvrages! A ses contemporains toutes les taches qui obscurcissent cet astre immortel!

Qui le croirait? Shakspeare avait déjà donné sous son nom six drames, et l'Angleterre ne se doutait pas qu'elle eût un poète de plus. Il fallut, pour le lui apprendre, que le nom de William Shakspeare se révélât au monde dans la dédicace qu'il fit au comte de Southampton de son poème de *Vénus et Adonis*. « C'est, dit le poète qui avait déjà écrit six tragédies, le premier fruit de mon invention; » tant il attachait peu de prix à ses œuvres théâtrales. L'année suivante, 1594, il dédie au même seigneur son poème de *Lucrèce*, et telle est son humilité qu'il dit à son protecteur : « Ce que j'ai fait

est à vous et ce que je dois faire vous appartient. » Une pension de mille livres sterling fut, dit-on, la récompense princière que reçut le poète de l'amitié du jeune comte. Ces deux poèmes obtinrent un prix plus glorieux dans le suffrage unanime du public; et bientôt quelques sonnets, dans l'un desquels il déplore sa misérable condition de comédien, achevèrent sa réputation de poète, que ses tragédies n'avaient pu lui donner. Ce qu'il y a d'étrange, c'est le peu d'importance que Shakspeare lui-même y attachait, ne prenant pas même le soin de les faire imprimer : non-seulement ses contemporains méconnurent son génie, mais lui-même, contre l'usage de la plupart des poètes, paraît ne l'avoir jamais apprécié à toute sa valeur. Les poètes, ses rivaux, le tournaient en ridicule, et Ben-Johnson était hautement reconnu le maître du théâtre, non-seulement du vivant de Shakspeare, mais long-temps encore après sa mort. Les écrits du temps sont pleins des éloges que les poètes se jetaient l'un l'autre à la tête; et dans le nombre il ne se trouve pas un seul vers à la louange de Shakspeare, qui était obligé de se contenter des applaudissements du peuple : c'est pourquoi il n'a, si souvent, écrit que pour celui-ci.

Shakspeare, encore dans la force de l'âge et du génie, soit qu'il fût dégoûté de la scène, soit qu'il sentît le besoin d'une vie plus paisible que celle de directeur de théâtre, vendit sa part de propriété, et vint se retirer dans le bourg qui l'avait vu naître. Il y retrouva sa femme et ses filles, qu'il maria; et le mûrier qu'il planta dans son jardin en commémoration de son

retour dans son pays y a été long-temps en vénération.

On voyait encore en 1755 la maison que Shakspeare avait habitée et l'arbre qu'il avait planté. La maison était grande, commode, et l'arbre, qui étendait au loin son ombrage, fournissait des mûres à tout le bourg. La curiosité y amenant beaucoup de monde, le propriétaire, d'humeur chagrine, fit raser la maison et abattre le mûrier : un orfévre acheta l'arbre, en fit des tabatières, et les vendit un prix si élevé qu'il réalisa bientôt une immense fortune..... Le génie de Shakspeare était alors universellement reconnu ; mais, lorsque, le 23 avril 1616, jour anniversaire de sa naissance, le grand poète mourut, à l'âge de cinquante-deux ans, à la suite d'un dîner d'amis, personne ne se douta de la perte immense que venait de faire l'Angleterre; aucun poète ne vint jeter des fleurs sur sa tombe, et c'est à peine s'il obtint les prières et les larmes de sa famille. Shakspeare, en mourant, ne vit point l'avenir; il dut croire qu'il descendait tout entier au cercueil.

Ainsi en eût-il été peut-être, si, en 1623, sept ans après sa mort, deux de ses anciens camarades de théâtre, Heminges et Condell, n'eussent publié la première édition in-folio des comédies, histoires et tragédies de M. William Shakspeare, déclarant « qu'ils n'avaient rendu ce service au mort que pour perpétuer le souvenir d'un bon et digne camarade. » — Assurément, ces comédiens éditeurs ne pensaient pas que, grâce à leur spéculation, leur bon et digne camarade serait un jour proclamé, en dépit des critiques et des œuvres de Dry-

den, de Milton, de Pope et d'Addison, le plus grand poète de l'Angleterre.

Aucun titre n'est aujourd'hui plus unanimement reconnu non-seulement dans la Grande-Bretagne, mais encore dans toute l'Europe. Partout où les œuvres dramatiques de Shakspeare sont parvenues, quelque amoindries et défigurées qu'elles fussent par l'imitation ou la traduction, on a reconnu la supériorité de son puissant génie, qui domine celui de tous ses concitoyens. Dans la foule des grands écrivains de l'Angleterre, Shakspeare nous apparaît comme un géant dont les vastes proportions étonnent les regards par leur riche et forte nature. C'est peut-être le poète le plus national qui ait existé depuis Homère; et, comme Homère, il est universellement senti et admiré par les peuples étrangers. C'est que l'homme de tous les temps et de tous les pays se reconnaît et se retrouve sous les costumes divers dont il revêt ses personnages : c'est que dans ces caractères, si variés et si vrais, se personnifie l'humanité tout entière. La vigueur de son dessin et la vivacité de ses couleurs sont telles que l'illusion que produisent ses tableaux touche à la réalité. Chaque personnage porte l'empreinte d'une nature particulière, qui ne permet pas de le confondre avec un autre, et qui se grave dans la mémoire en traits ineffaçables. Nous le connaissons, nous le voyons. Qu'il parle ou qu'il agisse, c'est lui, toujours lui : et il est tellement ce qu'il doit être que nous ne pourrions concevoir qu'il fût autrement. Shakspeare a pu trouver des fables toutes faites, des plans tout tracés, des scènes toutes dialoguées chez les poètes qui l'ont

précédé ; mais nulle part, dans leurs œuvres informes, ne se sont rencontrés ces caractères qu'il semble avoir coulés en bronze, et auxquels il a donné non-seulement la forme, mais la vie. Il n'appartient qu'aux hommes d'un vrai génie de voir, de sentir et de peindre ainsi la nature.

Où est l'écrivain qui a su créer des personnages plus dramatiques que l'amoureux Roméo, le mélancolique Hamlet, l'infortuné roi Léar, l'ambitieux Macbeth, le jaloux Othello et le politique Richard III? De ces figures, les unes sont données par l'histoire, les autres indiquées dans des légendes, celles-ci empruntées à des fabliaux, celles-là dérobées à d'anciens drames; mais toutes maintenant appartiennent à Shakspeare. Ce qui nous semble lui appartenir plus encore, c'est la grâce, la délicatesse, la dignité dont il revêt les formes presque aériennes de ses femmes. On a peine à comprendre qu'à une époque de transition entre la barbarie et la civilisation, et dans un pays où la galanterie s'alliait à des formes rudes encore, il se soit trouvé, non parmi les hommes de la cour d'Élisabeth, mais parmi les comédiens, classe alors méprisée, un poète qui ait créé, de lui-même et sans modèles, ces ravissantes figures qui font un des plus grands charmes de ses ouvrages. Est-ce chez les conteurs de l'Italie que l'on trouve cette douce et tendre Juliette, dont l'adorable simplicité ne peut croire qu'aimer soit un crime, et oublie, pour aimer, la voix secrète qui lui a dit que *son lit nuptial serait sa tombe?* Où Shakspeare avait-il rencontré cette Miranda, qui, semblable à Ève ou à Galatée, s'éveille à une vie nouvelle sous la

puissance d'un chaste amour, et réunit en elle de si rares trésors de grâce, de noblesse et de bonté? Si l'Antigone de Sophocle a pu inspirer au poète cette sublime Cordélia, dont le pieux dévouement ne s'effraie ni du mépris, ni du malheur, ni de la misère, ni de l'ingratitude, où est l'idée première de tant d'autres créations, Desdémone, Imogène, Jessica, Ophélie? dans l'âme de Shakspeare seulement. Shakspeare, c'est lui-même qui le dit, Shakspeare avait beaucoup aimé; et toutes les grâces, toutes les vertus qu'il avait rencontrées ou rêvées sur la terre, il les transportait sur la scène, comme le peintre qui reproduit sur la toile les traits adorés qui sont toujours présents à ses yeux et à son cœur.

Après la peinture des caractères, ce qui nous frappe le plus dans Shakspeare, c'est la pensée et l'expression; non que l'une soit toujours vraie et l'autre toujours naturelle, non qu'il n'emploie souvent des locutions prétentieuses et forcées pour exprimer les sentiments les plus simples : mais l'affectation dans le langage était alors de mode, et les *concetti* italiens étaient fort en usage à la cour pédante et raffinée d'Élisabeth. Shakspeare croyait bien faire en empruntant quelquefois le langage de la cour et quelquefois aussi le langage des tavernes, ce qui ne l'empêchait pas de rester toujours poète. Dans ses vers, une pensée vieille et commune se rajeunit et s'ennoblit tellement par l'expression qu'elle paraît neuve et poétique. Mais il s'abandonne trop souvent à son imagination, qui l'emporte et l'égare; il entasse les idées, les images, les expressions; toutes ces

richesses dont son cerveau est plein débordent sans qu'il cherche à les contenir; il les prodigue sans choix, sans mesure et sans goût.

Le génie de Shakspeare se retrouve à des degrés différents dans toutes les pièces qu'il a composées. Ces pièces sont au nombre de trente-six, tant tragédies que comédies. Il n'en est aucune qui ne renferme des beautés de premier ordre; mais aussi il n'en est aucune qui ne contienne de nombreuses imperfections. Admirons ce qui est beau; mais gardons-nous de prendre, comme on l'a fait trop souvent, ses défauts pour des qualités; et ne donnons point à notre admiration le caractère d'un aveugle fanatisme.

Après avoir tracé cette rapide esquisse du génie de Shakspeare, nous allons entrer dans l'examen de celui de ses ouvrages où il nous semble que ce génie a déployé toute sa sauvage grandeur. Ne nous informons point si le sujet d'Hamlet; raconté par Bellefort dans ses Histoires tragiques, n'avait point déjà été mis au théâtre par un poète obscur nommé Thomas Kid. Prenons la tragédie d'Hamlet telle qu'elle est sortie du cerveau du poète, et voyons si cet Oreste moderne n'est pas digne de son aîné.

Au début de la pièce, nous voyons des soldats qui, tout en veillant sur la plate-forme du château d'Elseneur, en Danemark, s'entretiennent de l'apparition d'un fantôme qui est venu, la veille, effrayer l'un d'eux. Au moment même le fantôme se montre de nouveau et tous reconnaissent les traits du feu roi, mort depuis deux mois. Quand il a disparu, sans répondre à leurs ques-

tions, Horatio, l'un des officiers, dit à ses compagnons :

« Dans les jours les plus glorieux et les plus florissants de l'empire romain, un peu avant que périt Jules César, les tombeaux s'ouvrirent tout à coup et les morts en linceul poussèrent des cris et des gémissements dans les rues de Rome. On vit des étoiles à queue de flammes, des rosées de sang, des taches dans le soleil, et l'astre humide, sous l'influence duquel est l'empire de Neptune, fut obscurci par une éclipse semblable à celle qui doit arriver au jour du jugement. Eh bien, ce sont là les signes précurseurs d'événements terribles, les messagers de sanglantes catastrophes : la terre et le ciel viennent de nous en menacer. »

Le coq chante, la vision a disparu avec le jour, et nous sommes transportés dans le palais d'Elseneur, où le roi Clodius, qui a épousé la veuve du roi son frère, annonce, en présence de la reine et du jeune Hamlet, son neveu, les projets hostiles d'un prince de Norwége; puis il reproche doucement à Hamlet la tristesse dont il paraît accablé depuis la mort de son père. Hamlet répond à peine, et dès qu'il est seul, il exhale sa douleur de voir qu'en moins de deux mois sa mère a oublié son époux et donné au Danemark un nouveau maître ! « Quoi ! avant d'avoir usé la chaussure avec laquelle elle suivit le corps de mon pauvre père, toute en larmes, comme une Niobé !... O ciel ! une brute, dénuée de tout sentiment de raison, eût été plus long-temps affligée !... Et mariée avec mon oncle, avec le frère de mon père, qui ne lui ressemble pas plus que je ne ressemble à Hercule !... Oh ! ce n'est pas bien !... »

En ce moment, Horatio vient raconter à Hamlet l'apparition nocturne dont il a été témoin, et Hamlet prend la résolution d'attendre lui-même sur le rempart le fantôme de son père. Le fantôme apparaît à minuit, et, malgré ses compagnons qui veulent le retenir, Hamlet suit à l'écart l'ombre de son père, qui lui apprend que sa mort est le résultat d'un crime : Clodius, son frère, d'accord avec sa criminelle épouse, l'a empoisonné pendant son sommeil, et lui a ravi à la fois sa couronne, sa femme et la vie.

« Si tu as de l'âme, mon fils, ne laisse pas ma mort sans vengeance. Cependant, quelle que soit ta pensée, ne médite rien contre ta mère : abandonne-la à la justice du ciel et à ces épines qui croissent dans son sein pour la déchirer. Adieu ! souviens-toi de moi ! — Me souvenir de toi ! s'écrie Hamlet. Oh oui, pauvre âme, tant que la mémoire aura une place dans cette tête en désordre... »

Et dès lors, pour déjouer les soupçons de Clodius, il contrefait le fou, même aux yeux de celle qu'il aime, d'Ophélie, la charmante fille de Polonius, le complice de Clodius. Elle instruit son père du dérangement de la raison d'Hamlet. Polonius, attribuant la folie du prince à l'amour qu'il a pour sa fille, vient en informer le roi et la reine. Leur conscience les force à s'éloigner à la vue d'Hamlet, qui arrive, les vêtements en désordre, et feint de prendre Polonius pour un marchand de poissons. Il jette, dans sa feinte folie, des pensées philosophiques qui étonnent Polonius par leur profondeur. Ses amis arrivent, et il leur débite des maximes de morale. « Mes amis, leur dit-il, j'ai depuis peu, et je

ne sais pourquoi, perdu toute ma gaieté, renoncé à tous mes exercices : je me sens l'âme si accablée que cette merveilleuse machine, la terre, ne me semble plus qu'un promontoire stérile. Ce dais merveilleux, le ciel, ce magnifique firmament suspendu sur nos têtes, cette voûte majestueuse où scintillent mille feux dorés, eh bien! tout cela ne me paraît plus qu'un hideux amas de vapeurs fétides.... Quel chef-d'œuvre que l'homme! qu'il est grand par l'intelligence, puissant par ses facultés, admirable dans ses formes et ses mouvements! Agit-il? c'est un ange. Pense-t-il? c'est un Dieu. Il est la merveille du monde, le chef-d'œuvre de la création! et cependant, à mes yeux, il n'est rien qu'un peu de poussière! » Un de ses amis, pour le distraire, lui parle de comédiens qu'il a rencontrés dans le voisinage. On les amène, et Hamlet continue en leur présence son rôle de fou. Ils récitent devant lui une scène d'une certaine tragédie d'*Hécube :* quand ils sont partis, après s'être accusé de lâcheté dans l'accomplissement de sa vengeance : « J'ai ouï conter, dit-il, que des coupables, assistant à une pièce, ont été, par le jeu des acteurs et l'art profond des scènes, si violemment émus jusqu'au fond de l'âme, qu'à l'instant même ils ont avoué leurs forfaits : car le meurtre, bien qu'il n'ait point de langue, élèvera la voix et parlera un langage surnaturel... oui, je veux que ces comédiens jouent devant mon oncle quelque chose qui ressemble à l'assassinat de mon père : je suivrai attentivement ses regards : je pénétrerai dans son cœur : s'il pâlit, je sais ce que j'aurai à faire... » Cependant, avant cette épreuve décisive, Hamlet se de-

mande s'il ne ferait pas mieux de s'affranchir de la vie. C'est là que se trouve ce fameux monologue d'Hamlet que Ducis nous paraît avoir imité avec bonheur :

Je ne sais que résoudre... immobile et troublé...
C'est rester trop long-temps de mon doute accablé ;
C'est trop souffrir la vie et le poids qui me tue.
Et qu'offre donc la mort à mon âme abattue ?
Un asile assuré, le plus doux des chemins
Qui conduit au repos les malheureux humains.
Mourons ! Que craindre encor quand on a cessé d'être ?
La mort... c'est le sommeil..... C'est le réveil peut-être.
Peut-être !... ah ! c'est ce mot qui glace épouvanté
L'homme, au bord du cercueil par le doute arrêté.
Devant ce vaste abîme il se jette en arrière,
Ressaisit l'existence et s'attache à la terre.
Dans nos troubles pressants, qui peut nous avertir
Des secrets de ce monde où tout va s'engloutir ?
Sans l'effroi qu'il inspire et la terre sacrée
Qui défend son passage et siége à son entrée,
Combien de malheureux iraient dans le tombeau
De leurs longues douleurs déposer le fardeau !
Ah ! que ce port souvent est vu d'un œil d'envie
Par le faible agité sur les flots de la vie !
Mais il craint, dans ses maux, au delà du trépas,
Des maux plus grands encore et qu'il ne connaît pas.
Redoutable avenir, tu glaces mon courage !

La représentation dramatique a lieu après qu'Hamlet a donné aux acteurs des conseils sur la manière de jouer leurs rôles, conseils que tout comédien devait graver dans son esprit afin d'en être toujours pénétré. L'épreuve d'Hamlet ne lui permet plus de douter du crime de son oncle et de sa mère : Clodius s'est trahi en interrom-

pant la pièce, et il se retire pour implorer la clémence divine. Hamlet le suit pour le frapper; mais, le trouvant en prières, il suspend sa vengeance, de peur de l'envoyer au ciel : puis il se rend chez sa mère qui l'a fait demander; Polonius se cache derrière une tapisserie pour écouter leur conversation.

HAMLET.

« Me voici, ma mère, de quoi s'agit-il?

LA REINE.

» Hamlet, tu as gravement offensé ton père.

HAMLET.

» Ma mère, vous avez gravement offensé mon père.

LA REINE.

» Votre langage est insensé.

HAMLET.

» Ma mère, le vôtre est impie.

LA REINE.

» Qu'est-ce donc, Hamlet? Ne me reconnaissez-vous plus?

HAMLET.

» Oui, vraiment : par la sainte croix! vous êtes la reine, la femme du frère de votre mari... et plût au ciel qu'il en fût autrement!... vous êtes ma mère!

LA REINE.

» Eh bien, j'aurai recours à ceux qui sauront vous parler.

HAMLET.

» Non, restez! restez! asseyez-vous! Vous ne sortirez pas d'ici que je ne vous aie présenté un miroir où vous pourrez voir les replis les plus secrets de votre cœur.

LA REINE.

» Que veux-tu faire? Veux-tu m'assassiner! Au secours! au secours!

POLONIUS, *derrière la tapisserie.*

» Quoi donc! Holà! au secours!

HAMLET, *tirant son épée.*

» Qui est là? quelque rat sans doute... (*Il enfonce son épée dans la tapisserie.*) Mort! Je gage un ducat qu'il est mort!

POLONIUS, *tombant.*

» Ah! je suis tué!

LA REINE.

» Qu'as-tu fait?

HAMLET.

» Je n'en sais rien. Est-ce le roi?

LA REINE.

» Quelle action horrible et sanguinaire!

HAMLET.

» Oui, sanguinaire..... et presque aussi criminelle, ma bonne mère, que de tuer un roi et d'épouser son frère! .. »

Alors Hamlet apprend à la reine qu'il sait le crime dont elle s'est faite la complice, et la malheureuse mère reste anéantie sous les justes reproches de son fils. Cette scène est une des plus belles qui soient au théâtre ; l'ombre du père intervient pour ajouter encore à ce qu'elle a de pathétique : mais, comme beaucoup de scènes de Shakspeare, elle ne finit pas.

Hamlet part pour l'Angleterre : Ophélie perd la raison, et se noie. Rien de plus touchant que cette folie réelle que le poète semble avoir opposée à dessein à la folie feinte d'Hamlet. Le jour même où se font les funérailles de la jeune fille, Hamlet revient et s'arrête dans le cimetière où travaillent les fossoyeurs, qu'il interroge. Là se trouve cette fameuse scène philosophique, souvent reprochée à Shakspeare, et qui cependant pénètre l'âme des plus hautes pensées. Peut-être les réflexions et les plaisanteries qu'inspirent à Hamlet ces crânes qui roulent dans la poussière sont-elles trop étrangères au drame pour n'y point paraître déplacées. Mais ce n'est pas à Shakspeare qu'il faut demander de marcher toujours au dénoûment. Loin de là, à chaque instant il s'arrête dans sa marche incertaine et capricieuse ; et comme les enfants qui, dans leurs promenades, s'amusent à cueillir les fleurs de chaque buisson, le poète se complaît dans tout ce qui peut le distraire de la tâche qu'il s'est imposée, et le détourner du but qu'il doit atteindre. Enfin le dénoûment, où s'accomplissent les meurtres, les empoisonnements et les assassinats, prouve que ce grand poète ignorait les combinaisons de l'art et rencontrait les grands effets tragiques sans les chercher.

Nous devons le dire, en terminant cette courte et incomplète analyse de l'un des chefs-d'œuvre de Shakspeare, il est de tous les poètes dramatiques celui dont les ouvrages peuvent le moins s'analyser. L'irrégularité des plans, l'imprévu des incidents et les changements de scène multipliés ne permettent pas de suivre le fil de l'action, qui se rompt à chaque instant, pour se renouer plus loin après qu'une seconde action est venue détourner de la première l'attention du spectateur. Nous essaierons cependant encore de vous donner une idée de la manière dont Shakspeare concevait la comédie. « N'oublions pas, comme le dit la célèbre lady Montagu, la fervente admiratrice de Shakspeare, que ces pièces devaient être jouées dans une misérable auberge, devant une assemblée sans lettres et qui sortait à peine de la barbarie. »

La fière Élisabeth, qui plaisantait peu en politique et en amour, aimait cependant la plaisanterie : elle trouvait bon qu'on cherchât à la distraire des ennuis du trône, et le personnage de Falstaff, dans *Henri IV,* ayant eu l'honneur de dérider son front royal, elle demanda à Shakspeare de mettre encore en scène le gros chevalier. L'auteur d'Hamlet ne voulut pas, pour complaire à sa souveraine, manquer à son génie, qui lui défendait de refaire ce qu'il avait déjà fait. Il prit bien le même personnage, mais il le vieillit : c'est le même homme avec des cheveux gris; c'est le même caractère avec d'autres penchants. Ici Shakspeare ne le livre plus aux railleries, dont il est l'instrument et le jouet; il le met aux prises avec deux *bourgeoises de Windsor,* qui se

permettent de rester honnêtes femmes, sans cependant se refuser d'être de joyeuses commères. Elles n'ont plus cette timidité, cette candeur de jeunesse qui s'alarme d'un propos d'amour; elles ont en outre l'avantage d'être riches : aussi le vieux Falstaff, que les désirs de son cœur pressent moins que les besoins de sa bourse, se propose de faire de ces deux belles *ses Indes orientales et occidentales,* comme il le dit plaisamment. Malheureusement pour lui, mistress Ford et mistress Page sont de bonnes amies qui se communiquent l'une à l'autre la double et identique déclaration de Falstaff, et se promettent d'en tirer parti pour punir à la fois la fatuité du galant et la jalousie du mari de l'une d'elles : double vengeance, double plaisir. C'est mistress Page, la plus fine, la plus rusée, la plus malicieuse des deux commères, qui détermine son amie à donner un rendez-vous à l'amoureux suranné, tandis qu'elle fera le guet. Ce que femme veut Dieu le veut, dit-on; tout se passe à la plus grande joie des deux commères et au plus grand désappointement du chevalier, qui n'échappe à la vengeance du mari qu'enseveli dans un panier de linge que des valets vont jeter à la Tamise. Falstaff, cette fois, en est quitte pour un bain froid. A la seconde entrevue, il est moins heureux encore. Son déguisement en vieille femme lui vaut des coups de bâton; et lorsque, pour dernière épreuve, il essaie de jouer le personnage fantastique de Herne le chasseur, afin de retrouver sa belle dans le parc au milieu de la nuit, il se voit tout à coup assailli par des fées et des farfadets, armés de torches, qui le pincent et le brûlent. La mystification est d'au-

tant plus rude, qu'elle est publique, et que les deux maris sont là pour le railler de sa mésaventure.

Les vengeances qu'exercent sur le vieux chevalier les joyeuses bourgeoises ne manquent pas de gaieté sans doute. Toutefois, qu'on lise une seule scène prise au hasard, dans le théâtre de Molière, et l'on y trouvera plus de véritable comique que dans toutes les comédies de Shakspeare. On voit trop que le poète anglais avait surtout à cœur de faire rire la populace, et qu'il songeait moins à la corriger qu'à l'égayer en lui montrant le spectacle de ses vices et de ses travers. Nous ne savons si la cour de la reine Élisabeth s'amusait de ces tableaux grossiers où s'exerçait la verve licencieuse de Shakspeare ; mais nous savons que la cour de Louis XIV les eût renvoyés aux théâtres de la foire, où le bon sens et le bon goût pouvaient être outragés impunément.

Il est, nous l'avons dit, peu de grands poètes qui aient été jugés plus diversement que Shakspeare, même parmi ses compatriotes. Son génie dramatique a été contesté par les écrivains les plus célèbres de l'Angleterre. Rarement joué, plus rarement lu, il a long-temps paru barbare et inintelligible. Qui le croirait? Une critique passionnée a même rayé le nom de Shakspeare de la liste glorieuse des poètes dramatiques. Mais lorsque les grands maîtres de la scène française eurent tracé à l'art théâtral une voie différente de celle qu'avait suivie Shakspeare, et que les poètes anglais s'y furent montrés si inférieurs aux nôtres, l'orgueil national s'attacha au vieux Shakspeare, et, par une admiration beaucoup plus justifiable dans ses excès que le dédain dont il avait

été frappé, opéra en sa faveur une sorte de résurrection. De ce moment ses compatriotes ne permirent plus qu'aucun poète lui fût comparé; et Shakspeare jouit maintenant d'un véritable culte en Angleterre, ce qui n'empêche pas que, chaque fois qu'on le joue, on ne mutile outrageusement les œuvres du dieu.

LEÇON XXI.

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

ÉCRIVAINS DE L'ÉPOQUE DE RICHELIEU.

Avant d'entrer dans l'examen approfondi des grandes choses accomplies par le génie français au dix-septième siècle, il convient que nous nous arrêtions, pour ainsi dire, sur le seuil de cette prodigieuse époque, et que nous jetions un coup d'œil rapide sur l'ensemble merveilleux qu'elle présente à nos regards. C'est ainsi seulement que nous pourrons en comprendre toute la splendeur.

Après la paix de Nimègue, après la conquête de la Franche-Comté, de la Flandre et de l'Alsace, la France, agrandie, forte et glorieuse, put, sans basse flatterie, donner à son roi le titre de *grand*, que Charlemagne et Henri IV avaient porté avant lui. Mais ce titre, Louis XIV ne le dut pas seulement à ses victoires. Essayons de découvrir et de révéler le secret de cette gloire qui nous éblouit encore, malgré le soin qu'ont pris quelques his-

toriens d'en ternir l'éclat. Le nom de Louis XIV est aujourd'hui en butte à l'inévitable réaction que devaient amener ces louanges exagérées dont il fut le héros, cette idolâtrie fanatique dont il fut le dieu. On veut que cet astre n'ait brillé que d'une lumière empruntée : on veut que sa gloire n'ait été qu'un reflet de toutes les gloires qui resplendissaient autour de lui : on veut enfin que son emblème du soleil qui féconde et qui vivifie tout, n'ait été qu'un de ces effrontés et complaisants mensonges en usage dans les cours. Nous ne croyons pas à la bonne foi des écrivains qui se font à ce point les détracteurs de Louis XIV. Que l'on accuse son égoïsme, soit ; mais que l'on convienne au moins que cet égoïsme a fait de grandes choses. S'il a dit une fois : L'État, c'est moi, il a dit plus souvent encore : Moi, c'est l'État.

Les troubles religieux et politiques de la Ligue et de la Fronde avaient détourné les esprits du mouvement littéraire et scientifique commencé au quinzième siècle. Néanmoins, lorsque la France sortit enfin des guerres civiles, il s'était fait un travail lent et progressif dans l'intelligence humaine, et, par une révolution qui parut subite, cette intelligence déploya tout à coup des richesses immenses. Un nouveau monde paraît alors sortir du chaos : Malherbe et Régnier créent une langue poétique, l'un dans des odes qui vivent dans la mémoire, l'autre dans des satires qu'on a tort d'oublier. Descartes, secouant la poussière des écoles, s'éclaire de son seul génie pour marcher à la découverte de la vérité, et s'il s'égare quelquefois, il n'en fait pas moins faire des pas immenses à l'étude des sciences physiques et de la philosophie : les

erreurs même d'une haute intelligence aident au progrès de l'esprit humain. Jusqu'alors Montaigne avait seul tenté de donner à la prose française une allure qui ne fût ni grecque ni latine : Balzac et Vaugelas viennent à leur tour, l'un en fixer la pureté, l'autre en poser les règles. Mais l'écrivain auquel il sera donné de porter la langue à ce degré de perfection, au delà duquel tout est caprice et confusion, est un géomètre nommé Blaise Pascal : il écrira les *Lettres provinciales* en faveur de ses amis de Port-Royal, et ce piquant plaidoyer restera un des plus admirables monuments de la langue française. A côté de Pascal nous voyons apparaître la majestueuse figure du grand orateur chrétien, que ses sermons et ses oraisons funèbres ont fait nommer si justement l'*Aigle* de Meaux. Jamais, en effet, l'éloquence de la chaire n'a pris encore un vol si hardi et si élevé ; et quand on pense que ce même Bossuet, qui atteint les dernières limites de l'art oratoire, donne à son *Discours sur l'histoire universelle* une profondeur de pensées qui n'a d'égale que la puissance de son style, on reste confondu devant cet immense génie, comme le voyageur devant ces hautes montagnes dont le regard humain a peine à atteindre la cime. Après Pascal et Bossuet, que de belles pages, que de magnifiques paroles la religion chrétienne inspire à Bourdaloue, à Fléchier et à Massillon ! Aucun d'eux ne ressemble à l'autre, et cependant c'est l'esprit de Dieu qui les anime tous. Prêtons encore l'oreille à cette voix douce et harmonieuse du cygne de Cambrai, de Fénelon. Jamais la vertu n'aura un langage plus séduisant.

La vérité ne descend pas seulement de la chaire apostolique. Un des hommes les plus brillants de la cour, le duc de La Rochefoucauld, attaque dans quelques pages les vices du cœur humain, qu'il a vu de près. La Bruyère s'attachera plutôt à peindre les travers et les ridicules des hommes que les vices de l'humanité.

La prose française, si élevée dans Bossuet, si piquante dans La Bruyère, si harmonieuse dans Fénelon, reçoit d'une femme un caractère tout nouveau de grâce et d'abandon, que Voiture ni Balzac n'ont pu lui donner : madame de Sévigné crée, sans y penser, le style épistolaire; et, sans le vouloir, elle se place parmi les grands écrivains du grand siècle. Mais ce n'est pas la seule femme à qui les lettres soient redevables. De même que les ridicules de l'hôtel Rambouillet s'effacent en présence de madame de Sévigné, de même encore on pardonne à mademoiselle de Scudéry en faveur de madame de La Fayette : et d'ailleurs, quels que soient les travers du bel esprit qui règne dans les salons de la séduisante Julie de Montausier, faut-il tant craindre d'y rencontrer Benserade, Ménage ou Chapelain, lorsqu'on sait qu'on y peut trouver Corneille?

Corneille! à ce nom ne croit-on pas voir apparaître la tragédie moderne, comme au nom d'Homère se présente à nous l'épopée antique? Que sont les essais dramatiques de ses devanciers auprès de chefs-d'œuvre tels que *le Cid, Cinna, Horace* et *Polyeucte?* Corneille triomphe de l'inconstance et de l'oubli des hommes comme de la toute-puissance de Richelieu : il est et sera toujours le grand Corneille... Et cependant Racine

viendra ; et, remuant profondément les cœurs que Corneille a étonnés, il balancera nos vieilles admirations pour le père de la tragédie ; il nous révèlera un sublime de sentiment, quand nous ne connaissions qu'un sublime de pensée. Tenant d'une main *Andromaque* et *Britannicus*, de l'autre *Phèdre* et *Athalie*, Racine s'avance dans la postérité avec le calme d'un triomphateur qui descend dans l'arène sans craindre qu'on ose désormais lui disputer la victoire.

Corneille, Bossuet, Racine ! Qui croirait que près de ces noms peut se placer un nom plus grand encore peut-être. C'est celui du fils d'un obscur tapissier, tenant boutique aux piliers des halles ; c'est celui de Jean-Baptiste Poquelin de Molière, génie sans rival dans l'antiquité aussi bien que dans les temps modernes. Ne craignons point de nommer, après Molière, deux poètes qui, en imitant, montrent plus d'originalité que d'autres en inventant, le bon La Fontaine et le rigide Boileau ; l'un rempli de grâce, de naïveté et d'abandon ; l'autre plein de sévérité, de correction et de goût ; tous deux arrivant à la gloire par les chemins les plus opposés.

Et combien de noms illustres dans les sciences et dans les lettres avons-nous laissés à l'écart ! Mais, comment ne pas placer près de nos grands écrivains Poussin et Lesueur, qu'envie à la France la patrie de Raphaël, Lebrun, Mignard et Rigaud, dont le pinceau s'inspire des grands hommes et des grandes choses qu'ils ont sous les yeux et qu'ils transmettent à la postérité ? A côté d'eux se placent Puget et Girardon, Mansart et Perrault, Callot et Audran, qui élèvent la sculpture,

l'architecture et la gravure à la hauteur où tout doit parvenir dans ce siècle de merveilles.

Changeons maintenant de spectacle, et nous trouverons encore à admirer. Richelieu a fait la France forte et puissante; Colbert va la faire grande, riche et glorieuse. En peu d'années l'Océan et la Méditerranée se couvrent de plus de deux cents bâtiments de guerre français; de riches arsenaux s'élèvent, de vastes bassins se creusent dans les ports de Brest, de Rochefort, de Toulon, du Havre et de Dunkerque : l'Angleterre ne doit plus prétendre seule à l'empire des mers. La fortune publique trouve des sources inconnues. Le canal du Languedoc, qui doit réunir deux mers, s'exécute sous la direction de l'ingénieur Riquet. Nous n'envierons plus à Venise ses glaces, à la Hollande ses toiles, à l'Italie ses étoffes de soie, à l'Orient ses riches tapis : les tapisseries des Gobelins et les soieries de Lyon seront sans rivales dans le monde.

Tout se féconde, tout s'anime : le commerce et l'industrie, les sciences et les arts. L'Académie française, création de Richelieu, ne suffit plus pour contenir les grandes intelligences qui naissent de toutes parts : une nouvelle académie rassemble les hommes d'érudition; elle reçoit le nom d'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et un journal est fondé aux frais de l'État pour qu'elle puisse transmettre à l'avenir les secrets qu'elle arrache au passé. Une académie de peinture est instituée à Paris, une autre à Rome, ici pour apprendre, là pour enseigner. Le Louvre, comme au temps de François I^er^, est un asile ouvert au génie. Le Collége de France compte

maintenant dix-neuf professeurs qui répandent gratuitement parmi la jeunesse les trésors de leurs doctes leçons. La Bibliothèque du Roi et le Cabinet des médailles acquièrent des richesses inconnues jusqu'alors. C'est peu encore : des pensions et des bienfaits vont chercher dans leur solitude l'homme de lettres et le savant, qui peuvent désormais s'abandonner à leur passion pour l'étude sans craindre la misère. La récompense suit le travail, souvent même elle le devance. La généreuse protection de Louis XIV ne s'arrête point aux limites de la France; sa munificence va chercher le savant illustre à l'étranger, et l'histoire littéraire de notre patrie doit conserver religieusement ces lignes d'une lettre écrite par Colbert au docte Hollandais Isaac Vossius : « Quoique le roi ne soit pas votre souverain, il veut néanmoins être votre bienfaiteur. »

En même temps que Louis XIV se fait le roi de toutes les intelligences, de tous les talents, de toutes les gloires, il imprime à ses œuvres, à ses faiblesses même, ce caractère de grandeur qui est en lui. Paris voit ouvrir de nouvelles places, construire de nouveaux quais, élever de nouveaux édifices. Les rues se pavent et s'éclairent. Les portes Saint-Denis et Saint-Martin parlent au peuple des conquêtes de la France. La colonnade du Louvre révèle le génie de Perrault. L'Observatoire permet aux regards de Cassini de pénétrer plus loin dans l'immensité des cieux. L'Hôtel des Invalides ouvre son glorieux asile au soldat mutilé par la guerre. Enfin s'élève sous le regard du roi ce superbe Versailles, dont les châteaux de Meudon, de Marly et de Trianon ne sont que les brillants satellites. Mansart en trace les plans et en dirige les

constructions; Le Nôtre dessine le parc et les jardins; Le Puget, Girardon peuplent les salons et les bosquets des merveilles de leur ciseau; Lebrun et Vandermeulen y racontent avec le pinceau les victoires de nos armées: tous les arts enfin rivalisent d'efforts et redoublent de prestiges pour que la postérité puisse un jour comprendre, en voyant Versailles, toute la grandeur de Louis XIV.

Et maintenant rassemblez tous les grands hommes que nous venons de nommer dans ces galeries de Versailles où se pressent déjà les Condé, les Turenne, les Luxembourg, les Vauban, les Villars, les Catinat, les Duquesne, les Tourville, les d'Estrées, les Duguay-Trouin, et demandez-vous, en présence de tant d'illustrations qui entourent le trône de Louis XIV, s'il est juste de faire honneur au hasard de tant de gloire? s'il est permis de dire que cette grande époque de civilisation ne dut rien au génie du monarque dont le règne vit s'accomplir tant de prodiges?... Non, tout était prêt à éclore lorsque brilla le soleil de Louis XIV, et tout s'anima au feu de ses rayons.

Qu'on nous pardonne cette esquisse, encore bien incomplète, de la grande époque qui va nous occuper. Nous avons cru devoir vous la présenter dans son ensemble avant de l'examiner dans ses détails: c'est ainsi que, lorsqu'on visite un vaste édifice, on commence par en contempler l'aspect général, afin de s'en bien rendre compte; puis l'on étudie à part les différentes parties dont il se compose; en sorte que rien n'échappe aux regards.

Mais dans l'étude où nous entrons, quel ne sera pas

souvent notre embarras sur la marche à suivre, sur le parti à prendre ! Il n'est pas un des grands écrivains qui vont passer sous vos yeux qui n'ait été vingt fois, cent fois, étudié, analysé, commenté, comparé, jugé par d'autres écrivains plus dignes que nous de tenir devant vous le flambeau de la critique et de guider vos pas dans l'exploration de nos richesses littéraires. Tout semble avoir été dit sur cette glorieuse époque. Les hommes et les écrits des temps antérieurs, moins étudiés et moins connus, permettaient encore à une investigation sévère et minutieuse de recueillir çà et là quelques faits, quelques travaux oubliés ou négligés. Dans le champ du dix-septième siècle, déjà moissonné par des mains si habiles, tant de glaneurs sont venus à la suite, qu'il semble inutile d'y chercher encore des épis délaissés. Mais de ce que tout a été examiné et critiqué, s'ensuit-il que nous devions arrêter ici nos études littéraires et prendre le parti de vous renvoyer aux nombreux et volumineux ouvrages publiés sur cette époque ? Ce serait à la fois vous imposer une tâche interminable, et lancer votre esprit dans des incertitudes et des hésitations sans nombre, placés comme vous le seriez entre tant d'opinions contradictoires. Nous vous épargnerons l'un et l'autre, en nous éclairant chemin faisant des lumières de tant de critiques distingués, sans nous condamner toutefois à suivre servilement leurs traces dans la carrière que nous parcourons après eux : car c'est surtout de nos impressions personnelles que nous devons et que nous voulons nous rendre compte. Si notre manière de voir diffère quelquefois des opinions reçues, des jugements consacrés, soyez assurés qu'alors

surtout, une étude consciencieuse aura contrôlé, affermi notre sentiment, et déterminé notre conviction. Nous vous dirons souvent : Prenez, lisez et jugez vous-mêmes; car, si l'on est pour ainsi dire forcé dans les études historiques de s'en rapporter à l'opinion des autres, rien ne s'oppose à ce qu'en littérature on écoute son propre sentiment. Seulement on encourt alors une responsabilité dont beaucoup d'esprits sont effrayés, d'où vient qu'ils se contentent de blâmer et d'admirer de confiance et sans examen. Nous tâcherons de ne point les imiter, et, comme le juré, la main sur le cœur, nous prononcerons sans crainte ce que notre conscience nous aura dit être la vérité.

La France, retombée après la mort d'Henri IV dans les dissensions civiles qu'il avait étouffées, ne pouvait pas espérer, sous une régente comme Marie de Médicis et sous un roi comme Louis XIII, des jours brillants de gloire, et surtout de gloire littéraire. Les cabales, les duels, les exils, les assassinats, les ruptures, les raccommodements occupaient seuls les esprits, et l'étude des lettres devait être peu dans les goûts d'une cour dont le favori était un habile fauconnier. C'en était fait peut-être de l'heureuse impulsion donnée par Henri IV et qui allait chaque jour s'affaiblissant sous la main de son faible héritier, si un homme n'était venu s'emparer, par l'ascendant du génie, de ce pouvoir royal que se partageaient d'indignes favoris. Cet homme, né le 5 septembre 1585, avait été, dès l'âge de vingt-deux ans, nommé évêque de Luçon, et depuis, la dignité de cardinal et le rang de

premier ministre avaient récompensé ses services sans satisfaire son ambition. Armand du Plessis de Richelieu voulait être plus roi que le roi, et il le fut. Nous n'avons point à juger l'homme politique, mais l'homme littéraire nous appartient; et rien ne prouve mieux combien sont étrangères l'une à l'autre la politique et la littérature, que la supériorité incontestable de Richelieu comme homme d'État, et sa médiocrité non moins certaine comme homme de lettres : c'est qu'il arrive souvent aux esprits les plus éminents, aux têtes les plus fortes, d'avoir des faiblesses ridicules et des prétentions puériles. Si Richelieu, dans son amour pour les lettres et les sciences, n'eût fait que fonder le collége du Plessis, rebâtir avec magnificence la Sorbonne, qui datait de saint Louis, et créer l'Académie française; s'il se fût borné à répandre des bienfaits sur les littérateurs et les savants dignes de la munificence royale, nous n'aurions qu'à lui offrir des actions de grâces, qu'à lui décerner des éloges sincères et le glorieux titre de Mécène. Mais Richelieu ne voulait pas seulement être le protecteur des poètes, il voulait qu'on le crût poète lui-même, et de toutes les louanges dont on l'accablait, il n'en était point dont le ministre fût plus touché que de celles qu'on adressait au poète. Il combla de ses dons Le Roy de Gomberville, qui avait osé lui adresser ce sonnet :

Après que ton grand cœur et ta haute sagesse
Ont travaillé long-temps au bien de l'univers,
Tu suspends tes travaux et tes projets divers,
Et viens te reposer aux rives du Permesse :

Là, tu répands sur nous l'immortelle richesse
Qui te couvre le front de lauriers toujours verts,
Et tu fais triompher notre scène et nos vers
De la scène et des vers de l'une et l'autre Grèce.

Invoque qui voudra, comme un des immortels,
Ce fantôme à qui Delphe érigea des autels,
Et l'aille consulter sur les bords de son onde :

Pour moi, je ne tiens plus ce spectre pour un dieu,
Et veux par mes écrits apprendre à tout le monde
Qu'il n'est d'autre Apollon que le grand Richelieu.

Le cardinal avait surtout la passion du théâtre. Il ne se contentait pas de ces sanglantes tragédies dont Chalais, Marillac, Montmorency, Cinq-Mars étaient les déplorables héros, et dont il donnait à la France le lugubre spectacle ; il voulait encore que, sur le théâtre particulier qu'il avait fait construire dans le Palais-Cardinal, fussent représentés des drames dont il se croyait l'auteur, parce que Desmarets de Saint-Sorlin, son premier commis dans les affaires poétiques, lui disait qu'il les avait écrits sous sa dictée. A la vérité, il en donnait le sujet, il en traçait les plans, et même il y plaçait çà et là quelques vers. C'est ainsi qu'on lui attribue *Mirame, les Tuileries, l'Aveugle de Smyrne* et *la Grande pastorale*, toutes pièces oubliées aujourd'hui et bien dignes de l'être. La représentation de *Mirame* lui coûta de deux à trois cent mille écus, tant il y déploya de magnificence. « J'ai ouï dire, nous apprend Fontenelle, qui pouvait le savoir de son oncle Corneille, que les applaudissements

que l'on donnait à cette pièce ou plutôt à celui que l'on savait y prendre beaucoup d'intérêt, transportaient le cardinal hors de lui-même : tantôt il se levait et se tirait à moitié du corps hors de sa loge, pour se montrer à l'assemblée; tantôt il imposait silence pour faire entendre des endroits encore plus beaux... » probablement ceux qu'il avait faits.

Saint-Sorlin ne fut pas le seul collaborateur de Richelieu : Boisrobert, Colletet, de l'Estoile, et même Rotrou et Corneille paraissent avoir joui de cet honneur. Il est impossible de savoir quelle part de gloire peut réclamer d'eux le ministre; mais il est facile de juger, à la fureur qu'il mit à poursuivre le Cid, qu'il était du moins étranger à ce chef-d'œuvre. Nous le croyons sans peine, et cette animosité, qu'on lui a si justement reprochée, prouve de plus que la puissance du ministre se faisait quelquefois la complice des jalousies du poète.

La véritable gloire littéraire du cardinal de Richelieu est la fondation de l'Académie française. Ce n'est pas que l'idée lui en appartienne. En l'année 1629, quelques gens de lettres, ou amis des lettres, conviennent de se réunir une fois par semaine chez l'un d'eux, pour conférer sur des questions littéraires, ou, comme on disait alors, sur le bel esprit. Ce noyau, composé d'abord de neuf personnes, savoir : Godeau, Gombaud, Géry, Chapelain, Habert, l'abbé de Cerisy, Conrart, de Serizay et de Malleville, se grossit bientôt par l'adjonction de Faret, Desmarest et Boisrobert, qui étaient les familiers du cardinal. Le bruit en vient ainsi aux oreilles de Richelieu, qui, avec sa perspicacité d'homme d'État, voit sur

le-champ le parti qu'il peut tirer de la création d'une académie de gens de lettres, autorisée par une sanction royale et placée sous son patronage. Le patronage de Richelieu, c'est le despotisme; et l'ambitieux ministre se flatte ainsi de tenir, sous sa main puissante, tous les beaux esprits de France, comme il tient déjà tous les grands seigneurs : mais il ne se présente à eux que comme un ami, un confrère, et le titre de protecteur de l'Académie française qu'il accepte en apparence plutôt qu'il ne le prend, est un devoir qu'il s'impose plutôt qu'un droit qu'il s'arroge. Le nom de Richelieu est désormais inséparable de celui de l'Académie française, et les héritiers de ce nom, lettrés ou non lettrés, y trouveront longtemps un titre d'admission supérieur à tous les titres littéraires. L'ordonnance royale qui consacre la création de l'Académie est du mois de janvier 1635; mais ce n'est que le 10 juillet 1637 que le parlement, après une résistance de deux années, consent à enregistrer les lettres patentes qui instituent l'Académie française, tant la justice avait alors peu de goût pour le bel esprit. Enfin, grâce à la protection de Richelieu, le bel esprit triompha, et l'Académie française fut légalement reconnue. Elle n'avait point attendu cette formalité pour commencer ses travaux. Dès le 20 mars 1634, sur la proposition d'un de ses membres, la compagnie nouvelle avait décidé que son principal devoir était de s'occuper de la pureté de la langue française, « que, pour cet effet, il fallait premièrement en régler les termes et les phrases par un ample dictionnaire et une grammaire fort exacte, qui lui donnerait une partie des ornements qui lui man-

quaient, et qu'ensuite elle pourrait acquérir le reste par une rhétorique et une poétique que l'on composerait pour servir de règle à ceux qui voudraient écrire en vers et en prose. »

Tels sont les termes mêmes de la mission que se donnait l'Académie française, mission que peut-être elle a trop rigoureusement remplie en réformant, à la demande du grammairien Vaugelas, une foule de mots naïfs et pittoresques dont Rabelais, Amyot et Montaigne avaient fait un si heureux emploi. Ce fut là, selon nous, un très-grand tort des esprits timides et froids qui dirigèrent ce travail d'épuration.

Dans l'ancienne Grèce, Aristote avait composé sa Poétique d'après les chefs-d'œuvre des grands poètes : en France le contraire arriva, les chefs-d'œuvre ne se firent qu'après que les règles eurent été posées par les rhéteurs. De là vient sans doute la réserve et la timidité que l'on reproche à nos grands poètes : ils se soumirent trop docilement peut-être au code littéraire rédigé, sous la direction de Richelieu, par Vaugelas et Chapelain; mais tout alors leur donnait l'exemple de l'obéissance à la volonté du maître le plus absolu qui fut jamais. Leur génie s'imposa des entraves qui le servirent souvent en l'empêchant de s'égarer, mais qui souvent aussi arrêtèrent ses nobles élans.

Nous avons nommé Chapelain. Il est un des plus remarquables exemples de l'insuffisance des règles poétiques pour faire un poète. Né à Paris le 4 décembre 1595, il eut pour mère Jeanne Corbière, qui, dans sa jeunesse, avait beaucoup connu Ronsard. Témoin des honneurs

dont avait joui ce poète, elle vit avec joie se développer dans son fils l'amour des lettres, ne doutant pas, dans son amour maternel, qu'il ne fût appelé aux plus glorieuses destinées : elle ne se trompait qu'en partie ; Chapelain, après avoir appris le grec, le latin, l'espagnol et l'italien, devint d'abord précepteur des fils du marquis de La Trousse, grand prévôt de France, et dans ces modestes fonctions il se fit tellement remarquer par son savoir et son urbanité, qu'il fut compris un des premiers parmi les membres de l'Académie française et que même il fut chargé d'en rédiger les statuts. Ce travail le mit en relations fréquentes avec le cardinal de Richelieu, qui apprécia son jugement et son caractère, au point de lui confier la direction des affaires littéraires du royaume. Une ode démesurément longue, qu'il adressa au cardinal, mit le comble à sa faveur. Comment le tout-puissant ministre aurait-il pu douter du mérite d'un poète qui lui disait, après lui avoir prêté des vertus qu'un mortel peut à peine avoir :

Ébloui de clartés si grandes,
Incomparable Richelieu,
Ainsi qu'à notre demi-dieu,
Je te viens faire mes offrandes.
L'équitable siècle à venir
Adorera ton souvenir,
Et du siècle présent te nommera l'Alcide :
Tu serviras un jour d'objet à l'univers,
Aux ministres d'exemple, aux monarques de guide,
De matière à l'histoire et de sujet aux vers.

Il fallait un grand fonds de vanité et d'aveuglement

pour se laisser prendre à des louanges si ridicules, et pour récompenser de pareils vers par une pension de mille écus. Hâtons-nous de dire que Chapelain, si bassement flatteur dans ses vers, savait dire en prose la vérité au cardinal, quand celui-ci s'avisait de se croire poète, et que loin de s'associer aux rancunes qu'éveillait dans l'esprit de son maître la supériorité du Cid sur Mirame, il rédigea au nom de l'Académie, et sur l'ordre de l'envieux cardinal, la critique du chef-d'œuvre de Corneille avec un esprit de justice, de convenance et de modération, qui atteste à la fois la sûreté de son goût et la noblesse de son caractère. « Enfin, lui demandait-on, que pensez-vous du Cid? — Je voudrais l'avoir fait, » répondit-il. Cette réponse prouve que Chapelain savait allier la dignité de l'homme de lettres à la complaisance du courtisan. De ce moment il devint l'oracle de la littérature, et les poètes s'empressaient d'autant plus volontiers de le consulter et de se soumettre à ses avis, qu'il tenait en quelque sorte les cordons de la bourse d'où partaient les récompenses littéraires. C'est, il faut le dire, une preuve de pénétration peu commune que d'avoir découvert un poète dans l'ode intitulée *la Nymphe de la Seine*, que composa, à l'occasion du mariage de Louis XIV, un jeune homme inconnu, ayant nom Jean Racine : Chapelain en parla si avantageusement au ministre Colbert, que le jeune poète reçut du roi une gratification de cent louis et une pension de six cents livres. C'était beaucoup plus que l'ode ne méritait; mais si Chapelain eût dédaigneusement condamné à l'oubli le faible début du poète, peut-être Racine découragé eût-il dès

lors renoncé à la poésie ; et, qui sait? peut-être sans Chapelain, n'aurions-nous pas eu Phèdre et Athalie. Ne craignons donc point de dire avec l'abbé d'Olivet, le premier historien de l'Académie française : « Un homme qui eut relation avec tous les savants de son temps et qui ne fut le rival d'aucun, mais l'ami et le confident de tous, le directeur de leurs études, le dépositaire de leurs intérêts ; un homme que l'ambition n'a point tenté, que les faveurs des grands n'ont point ébloui, que les richesses n'ont point tiré de son premier état, que la satire même n'a point aigri; un tel homme mérite d'être aimé et loué. »

Le grand malheur et le seul tort de Chapelain fut de se croire assez poète, non-seulement pour faire des odes, des sonnets, des madrigaux, mais encore pour écrire un poème épique en vingt-quatre chants. Pour nous, à qui un mauvais poème de plus ou de moins importe peu, nous nous affligeons seulement que l'un des plus beaux sujets d'épopée qui existent ait été exploité par un poète aussi médiocre, aussi incapable que Chapelain. Il entreprit de chanter la délivrance de la France par Jeanne d'Arc ; et les critiques les plus célèbres d'alors, les hommes les plus érudits, les écrivains les plus sévères, jusqu'aux Arnauld d'Andilly et aux Lemaistre de Sacy, s'accordèrent pour louer l'ordonnance et la marche du poème de *la Pucelle d'Orléans*. Le duc de Longueville, descendant de Dunois, donna même à Chapelain, pour l'encourager, une pension de mille écus qui lui fut exactement payée pendant les trente années que dura le travail du poète, et doublée quand le travail fut achevé.

La réputation de ce poème national fut si grande que six éditions durent se succéder pour satisfaire la curiosité publique, et la prévention en faveur du talent du poète était si universelle, qu'on fut long-temps à s'apercevoir que ce laborieux enfantement n'avait produit qu'une œuvre fort ridicule. L'évêque de Vence, Godeau, homme d'esprit et académicien, n'hésite pas à comparer la Pucelle de Chapelain à l'Iliade et à l'Énéide, dans une épître en vers qu'il adresse à son confrère. Sarrasin et Ménage, deux beaux esprits du temps, lui prodiguent à l'envi les louanges, et disent en parlant de Chapelain :

Cet homme merveilleux dont l'esprit sans pareil
Surpassait en clarté les rayons du soleil.

Et parmi la foule des autres poésies en l'honneur de Chapelain, un assentiment général accueillit ces vers du sieur Lepul :

Tout le monde est vaincu par les attraits puissants
Dont ta sainte héroïne a pu charmer nos sens
Dans l'agréable cours de ton fameux ouvrage.
Si sa gloire aujourd'hui vit après son trépas,
Ce renom immortel est un rare avantage
Qu'elle doit à tes vers bien plus qu'à ses combats.

Chapelain, étourdi par ce concert d'éloges, put donc se croire un grand poète. Malheureusement pour lui, il se trouvait alors dans Paris quelques hommes de goût qui protestèrent contre cette aveugle admiration : les épigrammes de Linières commencèrent la guerre, quelques vers de Boileau vinrent ensuite lui porter des coups plus

terribles, et maintenant, sans ces vers, qui ont immortalisé le poème de Chapelain par le ridicule, on saurait à peine qu'il a existé.

Un des poètes familiers de la cour du Cardinal, dont le principal mérite est à nos yeux d'avoir été l'un des fondateurs de l'Académie française, obtint à cette époque une renommée rivale de celle de Chapelain. On le nommait François Le Metel de Boisrobert. Il dut sa faveur beaucoup moins au talent qu'il déploya dans ses vers qu'à l'art qu'il mettait à les dire : aussi, quand ses amis Conrart et Sarrasin le pressaient de publier ses poésies, il leur répondait qu'elles pourraient bien ne pas avoir sur le papier tout l'agrément qu'il savait leur donner en les récitant. Il écrivait à son ami Conrart :

On embellit la cadence et la phrase
Quand on prononce un vers avec emphase,
Qui, sans justice honorant son auteur,
Dupe l'oreille et corrompt l'auditeur.
Quelqu'un dira de moi la même chose,
Et que mes vers, qui semblent de la prose,
Par leur naïve et nette liberté,
De mon récit prenaient force et beauté.
En récitant, de vrai, je fais merveilles :
Je suis, Conrart, un grand dupeur d'oreilles.

Cette vanité de lecteur et de conteur était bien permise à Boisrobert, car lorsque le cardinal était malade, Citois, son premier médecin, avait coutume de dire : « Monseigneur, toutes nos drogues seront inutiles si vous n'y mêlez un peu de Boisrobert. » Ce talent d'égayer ses auditeurs valut à Boisrobert, non-seulement les bonnes

grâces du cardinal de Richelieu, mais encore celles du pape Urbain VIII, qui lui donna un prieuré en Bretagne, à la condition qu'il entrerait dans les ordres. Il se fit donc abbé, il se fût fait soldat si on l'eût exigé : en ce temps-là, vous le savez, la vocation religieuse était peu nécessaire. On comprend mieux de nos jours les devoirs et les obligations du sacerdoce : il n'y a plus de bénéfices à exploiter pour les ministres de l'Église, il n'y a que du bien à faire.

Notre poète-abbé n'était point un saint homme : il lisait volontiers autre chose que son bréviaire, et ne perdait pas son temps en oraisons. C'était, en revanche, un homme amusant. Sa conversation, naturellement railleuse et piquante, avait fait de lui un personnage fort recherché. Les épigrammes lui coûtaient peu contre le clergé dont il faisait partie et contre l'Académie dont il était membre. Dans une épître à Balzac, voici comment il raille celle-ci sur sa lenteur à composer le dictionnaire qu'elle s'était chargée de rédiger :

Voilà comment nous nous divertissons
En beaux discours, en sonnets, en chansons ;
Et la nuit vient, qu'à peine on a su faire
Le tiers d'un mot pour le vocabulaire.
J'en ai vu tel, aux Avents commencé,
Qui vers les Rois n'était guère avancé.
Pour dire tout enfin dans cette épître,
L'Académie est comme un vrai chapitre ;
Chacun à part promet d'y faire bien,
Mais, tous ensemble, ils ne tiennent plus rien,
Mais, tous ensemble, ils ne font rien qui vaille.
Depuis six ans dessus l'*F* on travaille ;

Et le destin m'aurait fort obligé
S'il m'avait dit : Tu vivras jusqu'au *G.*

On voit que les épigrammes contre l'Académie française datent de sa naissance même; et qu'un académicien a donné l'exemple de ces traits qui, souvent, ressemblent aux obus qu'on jette dans une place de guerre pour en forcer l'entrée.

La malignité de l'esprit de Boisrobert n'ôtait rien à la bonté de son cœur, aussi avait-il pour amis les hommes les plus éminents par leur caractère et leur mérite. Dans ce nombre nous devons placer en première ligne Valentin Conrart et Jean-Louis Guez de Balzac, tous deux de vieille et noble race, et tous les deux dignes d'être offerts en exemple à quiconque veut honorer les lettres en les cultivant.

Conrart fut pour ainsi dire le père de l'Académie française : car c'est dans sa maison qu'elle est née. Il ne savait pourtant ni le grec ni le latin; mais l'aménité de ses mœurs, la droiture de son cœur et l'agrément de son esprit le firent choisir de préférence à tout autre plus savant que lui pour les fonctions de secrétaire perpétuel. Il compensait d'ailleurs amplement son ignorance des langues anciennes par la connaissance profonde qu'il avait de l'espagnol, de l'italien, et surtout du français, science fort rare à l'époque dont nous parlons et qui l'est même encore de nos jours. La maison de Conrart était le rendez-vous de tous les beaux esprits; les princes et princesses tenaient à y être admis; et les auteurs les plus célèbres tenaient à honneur de lui dédier leurs livres non moins que d'en faire hommage aux plus grands seigneurs et même

au roi. Tant que sa santé lui permit de se livrer à ses travaux académiques, l'Académie française parut vivre de sa vie; et lorsque ses infirmités le forcèrent de se retirer à la campagne, Chapelain nous dit qu'on la nomma l'*Académie des fainéants*. Un de ses amis, Charleval, lui écrivit alors :

Que sert l'esprit, que sert la probité,
Quand la douleur nous met à la torture?
Illustre ami, permets que je murmure :
Ton mal te traite avec indignité;
Et la vertu reproche à la nature
Le peu de soin qu'elle a de ta santé.

Conrart lui répondit aussitôt sur les mêmes rimes :

Dans les douleurs dont je suis tourmenté,
Je ne fais plus ni plainte ni murmure;
Car tes beaux vers, par leur douce imposture,
Mettent l'esprit en telle liberté,
Que, bien qu'on ait le corps à la torture,
On croit le mal plus doux que la santé.

Conrart a peu écrit, mais tout ce qu'on connaît de lui est marqué au coin du bon goût et du bon sens. Nous nous plaisons à reproduire ici le portrait qu'a fait de lui l'abbé d'Olivet, dans son Histoire de l'Académie, d'après les souvenirs de l'abbé de Dangeau :

« On nous en a parlé, dit-il, comme d'un homme qui avait souverainement les vertus de la société. Il gouvernait son bien sans être ni avare ni prodigue, et il savait tirer d'une médiocre fortune plus d'agrément pour lui et pour ses amis que la fortune la plus opulente n'en fournit

à d'autres. Il était touché du malheur d'autrui et il trouvait les moyens d'y subvenir par des voies qu'on n'apercevait point. Il avait le cœur très-sensible à l'amitié, et lorsqu'une fois on avait la sienne, c'était pour toujours. Peu de personnes ont eu comme lui l'amitié, la confiance et le secret de ce qu'il y avait de plus grand dans le royaume. »

Ces éloges ne regardent point l'écrivain, mais nous aimons à voir un homme de lettres les mériter : c'est une leçon pour les auteurs qui mettent trop peu de soin à imiter Conrart. Ses hautes qualités inspiraient les poètes, et jamais le célèbre évêque de Vence, Godeau, ne montra plus de talent que dans l'épître morale qu'il lui adressa et à laquelle nous empruntons ces vers :

Tu pouvais, par le bien, la sagesse et l'estime,
T'ouvrir aux dignités un chemin légitime ;
Mais ton solide esprit a toujours préféré
A l'éclat des honneurs un repos assuré....
Tandis qu'un sang plus chaud bouillonnait dans tes veines,
Tu n'as pas ressenti les amoureuses peines :
Mais de tes passions tenant toujours le frein,
Ton cœur a de lui-même été le souverain.
Des sciences, des arts les nobles exercices
Ont été tes amours, tes jeux et tes délices,
Et ton heureux génie a, sans maître, compris
Leurs secrets, leurs trésors, leur usage et leur prix.

Tel était l'un des amis du facétieux Boisrobert : voyons quel fut l'autre, également ami de Conrart.

Balzac, né à Angoulême en 1594, rendit à la prose les mêmes services que Malherbe avait rendus à la poé-

sie; il lui donna l'élégance, la précision, la correction et la dignité qui lui manquaient : mais en même temps il lui enseigna un langage si pompeux, si solennel, qu'elle perdit en partie sa gracieuse et piquante naïveté; il l'habilla de vêtements si riches et si magnifiques qu'elle en fut gênée et contrainte dans sa marche, comme ces reines de théâtre qui semblent ne pouvoir remuer sous les brocarts d'or dont elles pensent rehausser leur dignité. Ce défaut, et c'en est un véritable, devait appartenir à un écrivain qui semblait attacher moins de prix au choix des pensées qu'à celui des mots : du moins se montrait-il beaucoup plus sévère pour une expression vulgaire ou incorrecte que pour une idée fausse ou commune; et ses lettres, qui firent sa réputation, sont la preuve que le devoir d'un écrivain n'est pas seulement d'écrire correctement, élégamment, noblement, mais d'approprier son style au sujet qu'il traite et au genre qu'il adopte.

On n'avait pas, avant Balzac, attaché une grande importance à la prose. L'éloquence du barreau et de la chaire était à peine comptée en littérature, et le célèbre avocat Patru fut admis à l'Académie moins pour son talent oratoire que pour des travaux poétiques étrangers à sa profession. C'est Patru qui, le premier, harangua l'Académie le jour de sa réception, et cet usage s'est depuis maintenu constamment. Son éloquence est guindée, boursouflée, et sous ce rapport elle se rapproche de la prose de Balzac. Comme la grenouille de la fable, cette prose s'enfle et se travaille; mais ce qui serait tolérable et peut-être louable dans quelque traité de haute

morale, nous paraît presque ridicule dans une correspondance avec des amis. Il est vrai qu'au temps où les lettres de Balzac faisaient fureur, une femme n'avait point encore donné l'exemple du véritable style épistolaire; et on écrivait une lettre particulière avec autant de prétention au grand style et au beau langage que s'il se fût agi d'un livre destiné à tous les honneurs de la publicité. Une lettre de Balzac n'était point, en effet, adressée seulement à celui qui la recevait : elle passait de main en main, de bouche en bouche, dans les salons, dans les villes; et elle ne rentrait chez son heureux possesseur qu'après avoir lassé la curiosité et l'admiration de toute une province. C'était un si grand bonheur de pouvoir montrer une lettre de Balzac, que les plus grands seigneurs, les princes même s'empressaient de lui écrire sous le moindre prétexte, afin de recevoir une réponse dont ils s'enorgueillissaient comme d'un trophée. Ces lettres aujourd'hui sont d'une lecture pénible; mais on en jugeait autrement de son temps, et le succès qu'il obtint ne contribua pas peu à faire croître ses défauts. Ils ne nous empêchent pas de reconnaître que la prose française lui doit une partie des qualités qui l'élevèrent au niveau de la poésie, c'est-à-dire la clarté, l'élégance et l'harmonie. Sachons gré encore à Balzac d'avoir énergiquement flétri les ignobles bouffonneries qui déshonoraient alors le théâtre : il ne voyait, disait-il, dans les prétendues comédies qu'on lui offrait que des hommes artificiels, des passions empruntées, des actions contraintes et un monde qui n'existait pas; et il avait raison, Molière n'avait en-

core rien écrit. Balzac avait plus raison encore lorsque, dans son respect pour la langue française, il écrivait au père Dalmé, professeur de rhétorique : « Opposez-vous fortement à la vicieuse imitation de quelques jeunes docteurs qui travaillent tant qu'ils peuvent au rétablissement de la barbarie. Leurs locutions sont ou étrangères ou poétiques. S'il y a dans les mauvais livres un mot pourri de vieillesse ou monstrueux par sa nouveauté, une métaphore plus effrontée que les autres, une expression insolente et téméraire, ils recueillent ces ordures avec soin et s'en parent avec curiosité. Voilà une étrange maladie et de vilaines amours ! » Cette maladie et ces amours, dont s'affligeait Balzac, ne sont pas seulement de son époque : les mauvaises herbes de la littérature repousseront toujours, quelque soin qu'on prenne de les arracher.

Ce qui étonne dans cette critique aussi juste que sévère, c'est que Balzac méritait qu'on la lui adressât quelquefois. Les expressions métaphoriques se rencontrent à chaque instant dans ses écrits, et il fait la toilette de ses phrases avec la coquetterie la plus recherchée. Il les farde, il les enlumine, et c'est quelquefois à grand'peine qu'à travers ses larges et symétriques périodes, la pensée se fait jour, comme le soleil à travers les nuages. Il faut le regretter : car elles renferment des idées justes, des observations ingénieuses, des sentiments pleins de noblesse et d'élévation ; et, sous ce rapport du moins, nous ne protesterons point contre le titre de *grand épistolier de France* que l'Europe savante n'hésita point à lui décerner.

La vie de Balzac se passa, pour ainsi dire, à écrire des lettres. « C'est une moquerie, disait-il à Boisrobert, de n'avoir point d'affaires et d'écrire autant que douze banquiers. » Il était cependant revêtu du titre d'historiographe et de conseiller d'État; mais ces fonctions ne furent qu'honorifiques, et il refusa de s'attacher soit à Marie de Médicis, soit à Richelieu. « Peu de choses, écrivait-il au chancelier Séguier, suffisent à une âme qui a goûté de l'étude de la sagesse. » Il s'exila lui-même au château de Balzac, qu'il tenait de ses aïeux : mais, là encore, il ne put échapper à la curiosité publique; les érudits d'Angoulême, de Pézenas, de Saint-Jean-d'Angely arrivèrent en foule pour lui soumettre des manuscrits. L'un d'eux, c'est Balzac qui nous l'apprend, l'aborda en protestant de la « vénération qu'il avait toujours eue pour lui et pour messieurs ses livres. » De Paris même on allait en Angoumois pour l'amour de lui; et on lui écrivait de tous les coins de l'Europe. « Ce n'est pas une petite affaire, répondait-il à l'un de ces importuns correspondants, que de parler et de n'avoir rien à dire, de manquer de choses et de remplir de mots une feuille de papier. » Ce fut là, en effet, son seul tort, et il le reconnaît lui-même : mais ce tort ne se retrouve point dans ses autres productions, telles que le *Socrate chrétien*, excellent livre de morale et de piété, qu'on lit moins qu'il ne le mérite, et *Aristippe* ou *le Ministre d'État*, traité de politique gouvernementale, qui ne plut ni à Richelieu, ni à Mazarin, et dont, à leur défaut, la reine Christine de Suède accepta la dédicace, sans doute parce qu'elle ne deman-

dait pas mieux que d'écouter de sages leçons au moment où son abdication l'allait dispenser de les mettre à profit.

Balzac, dont toute la vie avait été honorée et glorieuse, vit arriver la mort sans chagrin : « Je suis si peu satisfait du monde, dit-il dans une de ses lettres, que je n'ai garde de plaindre qui que ce soit pour n'y être plus. » Après avoir fondé de ses deniers le prix d'éloquence que l'Académie française décerne tous les deux ans, légué douze mille livres à l'hôpital d'Angoulême, où il voulut être inhumé dans la sépulture des pauvres, et embrassé celui de ses ennemis qui l'avait le plus cruellement outragé dans ses écrits, il mourut à l'âge de soixante ans, sans aucun regret de la vie; donnant au monde l'exemple, unique peut-être, d'un écrivain que ne purent sauver de l'ennui ni le travail ni la célébrité.

Un poète de ce temps, qui paraît avoir en poésie à peu près les mêmes défauts que Balzac en prose, est de nos jours tombé dans un tel oubli que nous croyons faire une double exhumation en nommant le père Lemoine, jésuite, et son poème de *Saint Louis* ou *la Sainte Couronne conquise.*

Si le hasard faisait tomber dans vos mains les lettres de Pierre Costar, qui passait à l'hôtel de Rambouillet pour le plus galant des pédants et pour le plus pédant des galants, et que vous y lussiez ce jugement sur l'auteur du poème de *Saint Louis :* « Le grand et bel esprit que votre père Lemoine ! Quelle fécondité d'invention ! quelle abondance de pensées ! quel choix de paroles ! Mais plu-

tôt quelle fougue ! quelle fureur ! quel enthousiasme ! que de pompe, que de majesté, que de hardiesse, que de grandeur égale et constante !... Je viens de lire son poème pour la troisième fois, et je ne puis m'empêcher de publier que tout m'en a plu, l'économie du dessin, la variété des événements, la noblesse des pensées et la magnificence de la diction.... » après un pareil éloge, ne vous semblerait-il pas que le père Lemoine est pour le moins quelque nouvel Homère, et son poème une autre Iliade ? Si ensuite vous entendiez le grand Corneille vous dire que « si le père Lemoine était venu cinquante ans plus tard, il eût été le maître de tous les poètes français ; » et le rigide Boileau répondre à ceux qui lui demandaient pourquoi il n'avait rien dit du père Lemoine : « Il est trop fou pour que j'en dise du bien et trop poète pour que j'en dise du mal ; » si, jetant les yeux sur les *Éléments de poésie* de l'abbé Jouannet, vous y lisiez « qu'on est presque forcé de convenir que nous n'avons peut-être pas de poète à qui la nature ait accordé plus de génie qu'à l'auteur du poème de *Saint Louis ;* » et qu'enfin vous vissiez tant d'éloges confirmés par ces paroles du père Rapin : « Nous n'avons aucun ouvrage en notre langue où il y ait autant de poésie, » n'éprouveriez-vous pas un désir immense de connaître et de juger vous-même ce poème, dont telle est la bizarre destinée que personne ne le lit, malgré de pareils témoignages ? Et quelle serait ensuite votre surprise de sentir, malgré l'intérêt qu'inspirent les vertus du héros, un insupportable ennui s'exhaler de chaque page de ce livre qui bientôt vous tomberait des mains ! Vous comprendriez

alors qu'il existe une poésie éphémère et une poésie éternelle, une poésie qui a cours à une époque et dans un pays seulement, et une poésie qui appartient à tous les siècles et à tous les pays. Cette poésie d'un moment ressemble aux costumes que la mode seule fait admettre et qu'on admire tant qu'elle dure, mais qui bientôt ne nous paraissent que plus ridicules. Telle fut la destinée du poème du père Lemoine, qui put un moment se croire immortel, et qui, dans sa vieillesse, pensait sans doute faire preuve de modestie en écrivant au marquis de Leuville :

J'ai changé comme vous ; et cette riche source
D'où mes vers descendaient d'une si prompte course,
Et traînaient, en roulant, d'un bruit harmonieux,
Perles, or, diamants et rubis avec eux,
Maintenant, demi-sèche et demi-limoneuse,
Ne me fournit qu'une eau pesante et paresseuse,
Qui coule goutte à goutte, et ne traîne, en coulant,
Que peu de joncs chargés d'un sable froid et lent.
Ma couronne commence à perdre sa verdure,
La feuille n'en est plus si fraîche ni si pure ;
Ma lyre, détendue et sourde sous mes doigts,
N'est plus, comme devant, d'accord avec ma voix ;
Et le feu, qui semblait de mon esprit s'espandre,
Amorti par les ans, est réduit à la cendre.

Combien de poètes, depuis le père Lemoine, aussi bien traités que lui par leurs contemporains, ont été aussi maltraités par la postérité ! Meilleure a été la destinée d'un poète qui fut le disciple de Malherbe, et que La Fontaine et Boileau nommaient modestement

leur maître. Nous voulons parler de Honorat de Bueil, marquis de Racan, qui naquit en 1589, à La Roche-Racan, en Touraine. Racan n'a fait ni poème épique, ni tragédie, ni comédie; mais il s'est exercé dans presque tous les autres genres de poésie, et dans presque tous il a réussi. « Il a été parmi nous, dit le père Bouhours, un de ces esprits faciles et heureux, en qui le génie supplée au savoir, et dont les ouvrages ne sentent ni la contrainte, ni l'étude. » Il est impossible, en effet, de ne pas reconnaître un digne disciple de Malherbe, ou plutôt de la nature, son véritable maître, dans ces strophes de son ode au comte de Bussy-Rabutin :

Que te sert de chercher les tempêtes de Mars,
Pour mourir tout en vie au milieu des hasards
Où la gloire te mène?
Cette mort qui promet un si digne loyer,
N'est toujours que la mort qu'avecque moins de peine
On trouve en son foyer.

A quoi sert d'élever ces murs audacieux,
Qui de nos vanités font voir jusques aux cieux
Les folles entreprises?
Maints châteaux, accablés dessous leur propre faix,
Enterrent avec eux les noms et les devises
De ceux qui les ont faits.

Les vers de Racan ont de la facilité, de l'élégance, de l'élévation; mais ils sont moins châtiés, moins corrects que ceux de bien des poètes de son temps qui sont loin de l'égaler par le talent. Il écrivait en gentilhomme, et s'inquiétait peu de laisser échapper une négligence

pourvu qu'elle fût rachetée par une beauté. Il se reprochait cependant de ne pas avoir appris le latin ; et Chapelain, pour l'en consoler, lui disait : « J'aimerais mieux ne rien savoir comme vous que d'être savant comme mille autres que je connais. » Boileau lui trouvait plus de génie qu'à Malherbe, et admirait surtout son talent à dire noblement et élégamment les petites choses, ce qui est un des secrets de la poésie. C'est encore Boileau qui a dit :

> Malherbe d'un héros peut chanter les exploits,
> Racan chanter Philis, les bergers et les bois.

Ce sont en effet les *bergeries* de Racan qui ont fait sa réputation. Mais ces peintures pastorales ont beaucoup perdu de leur mérite en vieillissant. On peut les comparer à des fleurs dont l'éclat s'est flétri, mais qui cependant exhalent encore un doux parfum. Nous leur préférons ses *Odes sacrées* qu'on ne lit cependant pas plus que ses bergeries. Les Racan, les Godeau, les Sarrasin, les Maynard, les Desmarets de Saint-Sorlin, les Conrart et autres poètes de ce siècle ont eu le malheur d'être contemporains des Corneille, des Racine, des Molière, des Boileau et des La Fontaine, et ils ont été presque entièrement éclipsés par ce dangereux voisinage.

Nous aurions pu ajouter à ces noms ceux de Guillaume de Brébeuf, traducteur de la *Pharsale* de Lucain, et de Jacques de Vallée, seigneur des Barreaux, auteur d'un sonnet que l'on cite comme le meilleur des sonnets. Il est certain que les longs poèmes de Chapelain et du

père Lemoine sont aujourd'hui beaucoup moins connus que le sonnet de des Barreaux, ce qui peut expliquer ce vers de Boileau :

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Nous devons vous le remettre en mémoire et vous dire en même temps qu'il fut inspiré par un véritable retour à Dieu. Le poète dut sa gloire à son repentir : ce sonnet, qui fut de sa part une sorte d'expiation, est devenu son apothéose : le voici :

Grand Dieu ! tes jugements sont remplis d'équité :
Toujours tu prends plaisir à nous être propice ;
Mais j'ai tant fait de mal, que jamais ta bonté
Ne me pardonnera sans blesser ta justice.

Oui, mon Dieu ! la grandeur de mon impiété
Ne laisse à ton pouvoir que le choix du supplice :
Ton intérêt s'oppose à ma félicité,
Et ta clémence même attend que je périsse.

Contente ton désir, puisqu'il t'est glorieux,
Offense-toi des pleurs qui coulent de mes yeux ;
Tonne, frappe, il est temps ; rends-moi guerre pour guerre :

J'adore, en périssant, la raison qui t'aigrit :
Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre
Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus-Christ ?...

Il y a là tout ensemble une haute pensée et une grande image, et ce sonnet nous réconcilie un peu avec un genre de poème pour lequel il est difficile de conserver de l'es-

time et du goût, tant il faut en lire de mauvais avant d'en rencontrer un bon.

Quant à Brébeuf, il nous semble que sa traduction de la *Pharsale* a les qualités et les défauts du poème de Lucain, et par cela même qu'elle mérite plus d'égards que ne lui en a montré Boileau dans son Art poétique. Le poète latin n'est pas moins coupable que son traducteur français des métaphores outrées dont le poème abonde ; et si Brébeuf les a encore exagérées en les traduisant, c'est que les défauts s'imitent plus aisément que les beautés. On ne peut nier du moins que la sombre énergie de Lucain ne se retrouve souvent dans les vers de Brébeuf. En France on a le tort d'attacher trop peu de prix aux traductions ; aussi nos grands poètes ont-ils dédaigné d'y abaisser leur génie : c'est une raison pour nous de ne pas nous montrer trop sévères à l'égard des poètes qui ont accepté cette modeste mais utile mission.

Pendant que la plupart des écrivains que nous venons de nommer s'efforçaient d'acquérir par de longs poèmes ou de longues odes une gloire qui devait bientôt leur échapper, voilà qu'un menuisier de Nevers, nommé Adam Billaut, se faisait en chantant une réputation qui devait arriver jusqu'à nous. Il s'est trouvé à différentes époques des poètes d'échoppe et de cabaret, qui, à l'exemple des *meistersaenger* de l'Allemagne, ont occupé le monde littéraire par des chansons qu'on n'eût peut-être pas remarquées sans l'humble profession de leurs auteurs. Ces poètes, loin d'exciter la jalousie de leurs confrères, trouvent en eux autant de prôneurs ; on leur pardonne leur talent, on leur découvre même quelquefois un mérite

qu'ils n'ont point, en faveur de la médiocrité de leur fortune et de l'humilité de leur état. Quand on lit aujourd'hui les poésies du célèbre maître Adam, publiées sous ces titres : *Mes Chevilles, Mon Vilbrequin, Mon Rabot,* on a peine à comprendre l'enthousiasme dont il fut l'objet de la part des poètes de son temps, qui tous le chantèrent à l'envi. On ferait un volume plus gros que le sien de tous les vers qui lui furent adressés. Le duc de Saint-Aignan, faisant allusion au nom d'Adam, ne craignit pas de lui dire :

Ornement du siècle où nous sommes,
Vous n'aurez rien de moi, sinon
Que, pour les vers et pour le nom,
Vous êtes le premier des hommes.

Et le poète Maynard, l'élève de Malherbe et l'ami de Racan, ajoutait :

Les vers de maître Adam ont des beautés exquises :
Ce Virgile à rabot est plus divin qu'humain.
Les Muses désormais ne doivent être assises
Que sur des tabourets qui soient faits de sa main.

Ces louanges, qu'on est bien obligé de croire sincères, donnèrent, comme on peut le penser, au poète menuisier une haute idée de lui-même, et le cardinal de Richelieu, en récompensant par une pension ses travaux poétiques, lui permit de se croire un grand homme. Cependant il eut le bon esprit de résister aux instances qui lui furent faites de quitter sa province et son métier: il répondit aux brillantes promesses de ses protecteurs par ce sonnet :

Pourvu qu'en rabotant ma diligence apporte
De quoi faire rouler la course d'un vivant,
Je serai plus content à vivre de la sorte
Que si j'avais gagné tous les biens du Levant.

Je ne recherche point cet illustre avantage
De ceux qui tous les jours sont dans des différends
A disputer l'honneur d'un fameux parentage,
Comme si les humains n'étaient pas tous parents.

Qu'on sache que je suis d'une tige champêtre,
Que mes prédécesseurs menaient leurs brebis paître,
Que la rusticité fit naître mes aïeux;

Mais que j'ai ce bonheur, en ce siècle où nous sommes,
Que, bien que je sois bas, au langage des hommes,
Je parle quand je veux le langage des dieux.

Ces vers, qui ne sont pas plus mauvais que la plupart de ceux que l'on faisait alors, prouvent que si le menuisier était modeste le poète l'était beaucoup moins. Il écrivait aux seigneurs, aux princes, aux rois et aux reines, qui répondaient par des bienfaits à la muse quelque peu cupide de maître Adam. De toutes ces poésies, une chanson est à peu près tout ce qui reste, et les grossiers buveurs qui en chantent encore aujourd'hui deux ou trois couplets dans leurs orgies de barrière, ne se doutent pas qu'il y a deux siècles cette même chanson était en quelque sorte un ornement obligé des petits soupers des seigneurs de la cour de Louis XIV. Tout en faisant nos réserves en faveur de productions plus parfaites dans un genre de poésie où les Français sont restés sans rivaux en Europe, nous croyons devoir la rapporter ici dans son

entier comme une des plus populaires inspirations de ce qu'on a appelé la *gaieté française* :

LE CULTE DU BUVEUR.

De tous les dieux que la fable
A mis dans son Panthéon,
Il n'en est qu'un véritable,
Qui soit digne de ce nom.
C'est Bacchus que je veux dire.
Pour les autres immortels,
Je crois qu'un buveur peut rire
Jusqu'au pied de leurs autels.

Aussitôt que la lumière
A redoré nos coteaux,
Je commence ma carrière
Par visiter mes tonneaux;
Ravi de revoir l'aurore,
Le verre en main, je lui dis :
Voit-on, sur la rive more,
Plus qu'à mon nez de rubis?

Le plus grand roi de la terre,
Quand je suis dans un repas,
S'il me déclarait la guerre,
Ne m'épouvanterait pas.
A table rien ne m'étonne;
Et je pense, quand je bois,
Si le grand Jupiter tonne,
Que c'est qu'il a peur de moi.

Si quelque jour, étant ivre,
La mort arrêtait mes pas,
Je ne voudrais point revivre
Pour changer ce doux trépas.

Je m'en irais dans l'Averne
Faire enivrer Alecton,
Et bâtir une taverne
Dans le manoir de Pluton.

Par ce nectar délectable
Les démons étant vaincus,
Je ferais chanter au diable
Les louanges de Bacchus.
J'apaiserais de Tantale
La vive altération,
Et, passant l'onde infernale,
Je ferais boire Ixion.

Au bout de ma quarantaine,
Cent ivrognes m'ont promis
De venir, la tasse pleine,
Au gîte où l'on m'aura mis :
Pour me faire une hécatombe
Qui signale mon destin,
Ils arroseront ma tombe
De plus de cent brocs de vin.

De marbre ni de porphyre,
Qu'on ne fasse mon tombeau ;
Je ne veux, pour tout écrire,
Que le contour d'un tonneau,
Et veux qu'on peigne ma trogne
Avec ces vers alentour :
Ci gît le plus grand ivrogne
Qui jamais ait vu le jour.

LEÇON XXII.

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

L'HOTEL DE RAMBOUILLET.

Nous avons, dans la dernière séance, vu naître cette Académie française qui devait résister glorieusement à la guerre d'épigrammes qu'on lui fait depuis plus de deux siècles. Défendue par la protection d'un grand ministre, Richelieu, et d'un grand roi, Louis XIV, et plus encore par la renommée des hommes de génie qu'elle s'honore d'avoir possédés et de posséder encore, l'Académie française ressemble à ces fortes citadelles que l'on ne peut prendre d'assaut et dans lesquelles on n'entre jamais que prisonnier de guerre. Ce qu'il y a de certain, c'est que tous les traits épigrammatiques sont venus se briser contre sa gloire.

Il n'en a pas été ainsi d'un salon qui, pendant la plus grande partie du dix-septième siècle, a exercé sur la langue et la littérature françaises un empire plus grand encore peut-être que celui de l'Académie : nous voulons

parler du célèbre hôtel de Rambouillet. Il a suffi de quelques vers de Boileau et d'une comédie de Molière pour couvrir d'un ridicule presque ineffaçable l'académie au petit pied qui s'était formée près du Louvre, sous le patronage d'une femme d'esprit et d'un homme de bien. Essayons d'en esquisser l'histoire en peu de mots.

Au temps d'Henri IV, vers l'an 1600, le marquis de Rambouillet avait pris parti pour le duc d'Épernon contre la faveur si méritée dont jouissait Sully. Dans sa haine pour le ministre, peut-être aussi dans la crainte que la galanterie du roi ne s'attaquât à la vertu de la belle Catherine de Vivonne qu'il venait d'épouser, le marquis de Rambouillet persuada sans peine à sa femme d'éloigner ses regards des déréglements de la cour; et, pour la consoler du sacrifice des succès qu'elle aurait eus dans le monde par sa beauté, il chercha à lui en faire obtenir de moins dangereux, par son esprit, dans la société dont il l'entoura. Cette société, qui se portait en opposition avec les allures galantes du roi et avec les croyances religieuses du ministre, se fit un devoir d'appuyer sa politique sur la morale et sa littérature sur la religion. On chercha les moyens d'épurer les mœurs, et on se persuada que la première chose à faire pour y parvenir était d'épurer la langue; on se dit que, la licence du langage étant venue de la licence des mœurs, la réforme de l'une amènerait infailliblement la réforme de l'autre, et l'on se mit à l'œuvre dans ce but : une foule de mots furent proscrits du vocabulaire français, discuté à l'hôtel de Rambouillet, et rédigé par le grammairien Vaugelas. L'Académie française ne fit guère que sanctionner ces

proscriptions : elle n'eut garde du moins de les condamner, dans son dictionnaire.

Henri IV et Sully, Louis XIII et les ministres qui gouvernèrent d'abord sous lui n'avaient pris aucun ombrage de ces réunions, dont la morale et la littérature étaient la principale occupation, et Richelieu les vit avec plaisir se perpétuer sous son règne, comme une heureuse diversion aux intrigues politiques et aux querelles religieuses. La même pensée qui lui fit créer l'Académie française le rendit favorable aux assemblées de l'hôtel Rambouillet. Il venait souvent s'y reposer des soucis de la royauté, et fomenter entre les gens de lettres des guerres de plume dont il s'amusait sans doute en secret, tout en paraissant y attacher une grande importance. C'est ainsi qu'un homme d'état habile sait profiter de tout.

L'hôtel de Rambouillet, fort de l'appui de Richelieu, devint une cour littéraire où fut admis quiconque eut le talent de se faire passer pour un bel esprit; et dans cette noble maison, où venaient familièrement les plus grands seigneurs et même les princes du sang, il n'était nul besoin, pour être admis, d'étaler des titres de noblesse. Le roturier y marchait de pair avec le gentilhomme, et tous les parchemins généalogiques n'y valaient pas l'humble feuille de papier qui contenait un madrigal ou un sonnet. C'était un grand avantage, pour le perfectionnement de la société française, que cette égalité, dans un salon aristocratique, entre gens de divers états et de diverses conditions. La roture ne songeait point alors à se soulever contre la noblesse; elle lui rendait sans peine des hommages en échange des égards

qu'elle en recevait. Tous les genres de supériorité étaient également reconnus : l'homme de lettres était reçu familièrement dans l'hôtel du grand seigneur, qui ne dédaignait point, à son tour, de le visiter dans son humble logis : le talent n'était pas moins estimé que la noblesse et la fortune : il existait enfin une sorte de fraternité entre le gentilhomme qui versait son sang pour son pays sur les champs de bataille, et le poète qui célébrait ses triomphes dans ses vers.

Ces rapprochements eurent les plus heureux effets : il se forma en France une société polie qui devint pour elle une véritable gloire, et que les étrangers lui envièrent long-temps. Cette société est née à l'hôtel de Rambouillet, du contact des gens de lettres et des hommes de cour, et surtout, hâtons-nous de le dire, de l'heureuse influence qu'exercèrent alors quelques femmes qui ne pensaient pas que, pour plaire, il leur suffisait d'être belles.

Par malheur, il est écrit dans le livre des destinées humaines que toujours le mal viendra se placer à côté du bien. L'hôtel de Rambouillet ne se contenta pas d'ajouter, dans la langue française, la délicatesse et la grâce à la force et à la noblesse que Malherbe lui avait données. Il la rendit guindée et prétentieuse. Le naturel fit place à la manière et la grâce à l'afféterie, dans l'expression des sentiments les plus ordinaires. On eut tellement peur d'employer dans les livres ou dans la conversation quelque mot entaché de rouille, qu'on cessa d'appeler les choses par leur nom : ainsi un laquais ne fut plus nommé un laquais, mais un *nécessaire;* un mi-

roir cessa d'être un miroir, et fut le *conseiller des grâces*. Nous ne prétendons point que toutes les expressions livrées à la risée publique par Molière, dans la comédie des *Précieuses ridicules*, fussent en usage à l'hôtel de Rambouillet; il y eut là sans doute quelque exagération de la part du poète comique, qui, pour corriger les précieuses d'être précieuses, les voulut montrer ridicules : mais il est certain que le naturel et la simplicité furent proscrits du langage et que le bel esprit envahit les livres et les conversations. N'est-on pas même en droit de croire que Molière n'a pas eu besoin d'exagérer les couleurs de son tableau, quand on sait que les habitués de l'hôtel Rambouillet renonçaient à leurs noms de baptême et de famille pour s'en donner de plus poétiques. Nous nous rappelons que, dans l'École palatine, fondée par Charlemagne, le puissant empereur prenait le nom de David et le docte Alcuin celui d'Horace. Ces noms du moins avaient une signification littéraire. Mais que voulait dire ce nom d'*Arthénice*, que prit la marquise de Rambouillet, et qui n'est que l'anagramme de celui de *Catherine*, son véritable nom? Molière n'a-t-il pas eu cent fois raison de railler ce ridicule, en faisant prendre à ses précieuses Cathos et Madelon les noms d'Aminthe et de Polixène?

La grande affaire de l'hôtel Rambouillet n'était pas seulement d'épurer la langue et d'empêcher que la conversation ne fût salie

> Par l'impropriété d'un mot sauvage et bas
> Qu'en termes décisifs condamne Vaugelas.

La prétention à la morale la plus sévère et à la vertu la plus haute était difficile à concilier avec le goût de la galanterie, qui se glissait dans les salons de la spirituelle et belle marquise sous l'habit du prince de Conti et de quelques jeunes et brillants seigneurs de la cour. Comment bannir des conversations le mot amour? et comment prononcer le mot sans que la pensée s'arrêtât sur le sentiment qu'il exprime? Au temps de François Ier et d'Henri IV, on aimait pour aimer, et non pour autre chose : au temps de Richelieu et de Mazarin, on fit de l'amour une sorte de fiction poétique, on aima pour faire de l'esprit en amour comme on en faisait en morale, comme on en faisait en toute chose. Cela est si vrai, que ni l'âge, ni les infirmités, ni la laideur, ni même le caractère ecclésiastique n'étaient des obstacles à l'expression des sentiments les plus tendres et les plus passionnés. Les abbés, les évêques écrivaient des billets doux et des épîtres galantes qui ne les compromettaient nullement, tant on était convaincu que le cœur restait étranger à ces jeux de l'esprit. Les vieillards se montraient passionnés, dans des déclarations écrites, sans paraître ridicules; et les femmes ne s'offensaient jamais des sentiments qu'on leur exprimait en vers. Les vers étaient le passe-port de tout ce qu'on n'osait pas dire en prose : aussi les petits vers étaient-ils en grande faveur à l'hôtel de Rambouillet. Il était rare qu'une soirée s'y passât sans la lecture, en quelque sorte obligée, de quelque rondeau, de quelque sonnet, de quelque ballade, de quelque madrigal, qui, de là, se répandaient par la ville et se mêlaient même aux autres ennuis de la cour.

Mais, ce qui n'était pas moins en faveur que les petits vers, c'étaient les romans; lesquels, hâtons-nous de le dire, n'avaient pas le moindre rapport avec ceux qui se fabriquent de nos jours. Aussi est-il nécessaire que nous vous entretenions un moment de la nature de ces écrits, qui excitèrent une admiration presque unanime pendant toute la première moitié du dix-septième siècle. Leur histoire s'allie d'ailleurs si intimement à celle de l'hôtel Rambouillet que nous ne pourrions les séparer.

Il n'était plus question depuis long-temps des poèmes et des romans de chevalerie; Cervantes leur avait donné le coup de grâce dans son Don Quichotte : mais, en Italie, l'*Aminte* et le *Pastor fido* avaient mis les bergers à la mode. La lance s'était transformée en houlette, et il semblait que l'amour, effrayé du bruit des armes, se fût réfugié dans les bergeries, comme autrefois Apollon s'était fait pasteur. Un gentilhomme du Forez, nommé Honoré d'Urfé, capitaine de cinquante hommes d'armes et gentilhomme ordinaire de la chambre du roi Henri IV, avait eu, grâce à sa bonne mine et à son esprit, des aventures assez romanesques, dont il se persuada que le récit ne pouvait manquer d'intéresser la France entière. Mais comment raconter les événements dont il avait été le héros sans compromettre la belle Diane de Châteaumorand dont il était devenu l'époux, et surtout la séduisante Marguerite, femme du roi, dont l'amour avait tenté tous les moyens de le rendre infidèle? Comment révéler des secrets dont la majesté royale pouvait à bon droit s'offenser? D'Urfé imagine de profiter de l'engouement pastoral qui s'est emparé de la plupart des esprits

et du sien propre, pour transporter sa scène sur les bords du Lignon et transformer ses personnages en bergers et en bergères. Ainsi, la belle Diane de Châteaumorand sera la bergère Astrée, Marguerite de France deviendra la nymphe Galathée, Henri IV paraîtra sous le nom d'Euric, roi des Wisigoths, et l'auteur lui-même sera le berger Céladon. La nymphe Galathée s'efforcera, par toutes les ruses de l'esprit, par toutes les séductions de la beauté, par tous les prestiges de la puissance, d'enlever le cœur du berger Céladon à la bergère Astrée; mais elle échouera dans toutes ses tentatives, parce que Céladon est la perfection des amants et Astrée la perfection des amantes, et leur fidélité mutuelle les conduira au bonheur. — Voilà en quelques mots le sujet de ce long roman qui excitait l'admiration du docte Huet, évêque d'Avranches, et qu'exaltait comme un chef-d'œuvre le savant Camus, évêque de Belley. Comment s'étonner, après de tels suffrages, que d'Urfé lui-même ait dit de son *Astrée* que c'était un ouvrage *forgé pour l'éternité?* Et comment blâmer l'hôtel de Rambouillet de s'être passionné pour une œuvre qui répondait si bien, et par le fond et par la forme, à toutes ses doctrines sur l'amour?

Le règne du roman de l'*Astrée* dura long-temps, et son succès enfanta d'autres succès du même genre, qui, selon nous, furent moins mérités. Nous ne devons aucune mention à la *Cléopâtre* de la Calprenède, que Boileau a caractérisée dans ces deux vers :

> Tout a l'humeur gasconne en un auteur gascon,
> Calprenède et Juba parlent du même ton.

Mais parmi les habitués de l'hôtel Rambouillet, il est une femme qui y joua long-temps un des premiers rôles et qui, rien qu'à ce titre, mériterait notre attention. Cette femme, que la nature avait douée d'une laideur non moins célèbre que son esprit, était née en 1607, et sa carrière se prolongea pendant près d'un siècle, jusqu'en 1701, sans que le temps ni la critique aient beaucoup abaissé la haute réputation qu'elle s'était acquise dès son début dans la carrière des lettres. Madeleine de Scudéry fut admise de bonne heure dans la société de la marquise de Rambouillet et devint son amie : elle méritait cette double faveur par les qualités de son esprit et de son cœur. Elle avait un frère qui se vantait d'être aussi bon poète que bon capitaine. Il avait fait des tragédies, des comédies, des poèmes de toutes sortes : mais de ces milliers de vers, produits d'une désespérante facilité, il ne lui était revenu que peu de gloire et point de profit. Madame de Rambouillet, par amitié pour la sœur, demanda pour le frère un commandement de place : le ministre objecta qu'il ne pouvait décemment donner un gouvernement militaire à un auteur de comédies. — Et pourquoi pas, répondit la spirituelle marquise, le grand Scipion n'en a-t-il pas fait? — Le ministre, vaincu par cette raison, donna à Georges de Scudéry le gouvernement du fort de Notre-Dame-de-la-Garde, dont Chapelle et Bachaumont, dans leur amusant voyage, ont dit :

Gouvernement commode et beau,
A qui suffit pour toute garde
Un suisse avec sa hallebarde
Peint sur la porte du château.

Un poste de cette nature devait laisser à Scudéry tout le loisir nécessaire pour se livrer à ses goûts poétiques; et le poème d'*Alaric*, qui commence par ce vers devenu célèbre, grâce à Boileau,

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre,

donna la preuve qu'on pouvait être un fort bon gouverneur de château et un fort mauvais poète. Tel n'était pas assurément l'avis de Scudéry, qui se posait en rodomont de la littérature et qui imprimait modestement en tête de sa tragédie de *Lygdamon*, pièce détestable de tout point : « Tu couleras aisément par-dessus les fautes que je n'ai point remarquées, si tu daignes apprendre que j'ai passé plus d'années parmi les armes que d'heures dans mon cabinet et usé beaucoup plus de mèches en arquebuse qu'en chandelle : de sorte que je sais mieux ranger les soldats que les paroles et mieux quarrer les bataillons que les périodes. »

Nous ne contesterons point ce témoignage que rend Scudéry à sa valeur guerrière, et nous le tiendrons volontiers pour un vaillant capitaine, mais rien de plus. Les extravagances de sa vanité poétique ont rejailli sur sa sœur, qui ne peut plus aujourd'hui échapper à ce ridicule de famille. De son temps, il n'en était pas ainsi. Madeleine de Scudéry fut, aux yeux de ses contemporains, une *Sapho*, une *dixième* muse, et le savant critique Bayle prétendait même que c'était faire trop d'honneur à l'ancienne Sapho que de lui comparer « une fille qui écrivait parfaitement bien et en vers et en prose, et dont la vertu était admirée. »

Nous ne pouvons être de l'avis de Bayle. Madeleine de Scudéry n'écrivait parfaitement bien ni en vers, ni en prose : et cependant il est impossible de ne pas reconnaître dans les romans de *Cyrus* et de *Clélie* un esprit d'observation et une élévation de pensée qui justifient les paroles de l'éloquent Mascaron lorsqu'il écrivait à l'auteur : « L'occupation de mon automne est la lecture de *Cyrus*, de *Clélie* et d'*Ibrahim*. Ces ouvrages ont toujours pour moi le charme de la nouveauté, et j'y trouve tant de choses propres pour réformer le monde, que je ne fais point de difficulté de vous avouer que, dans les sermons que je prépare pour la cour, vous serez souvent à côté de saint Augustin et de saint Bernard. » Le pieux Fléchier n'était pas moins charmé que Mascaron des romans de mademoiselle de Scudéry; et le docte Godeau, connu à l'hôtel de Rambouillet sous les noms de *Mage de Sidon* et de *Nain de Julie*, parce qu'il était évêque et de très-petite taille, a adressé à l'auteur de *Clélie*, à l'occasion de la fameuse carte du royaume de Tendre, des vers où sa vive admiration emploie le langage de la galanterie. Cette carte de Tendre, imaginée par mademoiselle de Scudéry et qui rappelle les fictions du Roman de la Rose, est sans doute une invention fort ridicule, avec ses villages de *Billets-Doux*, de *Petits-Soins*, de *Jolis-Vers*, et ses villes de *Tendre-sur-Estime*, *Tendre-sur-Amitié*, *Tendre-sur-Reconnaissance*, *Tendre-sur-Amour* : mais qui nous dit que beaucoup de créations modernes, aujourd'hui fort admirées, ne tomberont pas un jour dans le même mépris? Nous trouvons puérile, et nous avons raison de trouver telle, une foule

de productions qui ont excité l'enthousiasme de l'hôtel Rambouillet? Mais sommes-nous plus sûrs de notre goût quand il s'agit d'apprécier des œuvres contemporaines; et pouvons-nous donner pour garant de la solidité de nos jugements une société plus brillante, plus pleine d'esprit et de savoir que celle qui se réunissait dans le salon bleu d'Arthénice.

Il était permis à mademoiselle de Scudéry de se faire illusion sur son talent en présence de l'enthousiasme qu'elle inspirait. Peut-être, lorsque tout le monde l'en louait, avait-elle quelque droit de regarder comme un bonheur, comme une gloire insigne l'idée qu'elle avait eue de transporter dans l'antiquité des événements modernes et de peindre des personnages vivants sous les noms d'anciens héros. D'Urfé s'était contenté de faire des siens des bergers imaginaires : mademoiselle de Scudéry, plus hardie, transforma ses personnages en héros des temps passés, et cette innovation parut ajouter beaucoup à l'intérêt de ses récits, qui avaient également pour motif des faits contemporains. Chaque page était pleine d'allusions dans ces romans, dont les héros étaient déguisés de manière à être aisément reconnus. Pour nous, qui ne connaissons plus les originaux de ces portraits, nous ne pourrions trouver à leur lecture qu'un intérêt purement littéraire, et nous aurons raison de ne pas l'y chercher.

Si mademoiselle de Scudéry ne peut plus être à nos yeux un écrivain de talent, elle est au moins une femme fort spirituelle, et le peu de vers qu'elle nous a laissés en fournit la preuve. Un jour qu'elle visitait la prison de Vincennes, où le prince de Condé avait amusé par

la culture des fleurs les heures de sa captivité, on lui montra des œillets que le prince avait arrosés de ses mains tant de fois victorieuses, et elle improvisa aussitôt ces quatre vers :

En voyant ces œillets qu'un illustre guerrier
Arrosa d'une main qui gagna des batailles,
Souviens-toi qu'Apollon bâtissait des murailles,
Et ne t'étonne pas que Mars soit jardinier.

Ce qui prouve, au moins autant que ses impromptus, l'esprit de mademoiselle de Scudéry, c'est qu'elle ne craignait pas d'avouer sa laideur en prose et en vers. Le célèbre Nanteuil ayant fait d'elle un portrait ressemblant, mais flatté, elle l'en remercia par ce compliment :

Nanteuil, en faisant mon image,
A de son art divin signalé le pouvoir :
Je hais mes traits dans mon miroir,
Je les aime dans son ouvrage.

A ce quatrain flatteur était jointe une bourse brodée par elle et pleine de louis. Le peintre, aussi spirituel lui-même que désintéressé, lui répondit aussitôt en lui renvoyant l'or que contenait la bourse : « Comme vous me permettez, mademoiselle, de chérir tout ce qui vient de vous, je prends volontiers la bourse, que vous avez faite, et je vous remercie de vos louis, que je ne crois pas de votre façon. »

La laideur de mademoiselle de Scudéry ne l'empêcha pas d'être tendrement aimée de l'un des hommes les

plus renommés de cette époque par son esprit et son caractère. Paul Pélisson, l'ami du surintendant Fouquet, de La Fontaine et de madame de Sévigné, donna l'exemple d'une de ces fidélités qu'on ne voit guère que dans les romans. Pendant cinquante ans, Pélisson et mademoiselle de Scudéry ne laissèrent jamais passer un jour sans se voir ou sans s'écrire. Il existait entre eux une parfaite conformité de goûts, d'esprit et de sentiments, disons aussi de laideur : car, suivant l'expression de madame de Sévigné, « Pélisson abusait de la permission qu'ont les hommes d'être laids. » Mais leurs âmes étaient belles, et c'est par là qu'ils s'aimèrent.

Au milieu de cette cour plénière de bel esprit chaque jour réunie à l'hôtel Rambouillet, grandissait une jeune et charmante souveraine, aussi peu précieuse et aussi peu pédante qu'il était possible de le devenir avec un tel entourage. Julie d'Angennes de Rambouillet, fille de la marquise, parut dès sa jeunesse un modèle de grâce, d'esprit, de talents, de beauté et de vertu; et ce qui le prouve, c'est qu'elle mérita l'amour du plus honnête homme de la cour de Louis XIII, du vertueux duc de Montausier. La belle Julie était trop bien endoctrinée par les précieuses qui l'entouraient pour ne pas soumettre à de rudes épreuves l'homme qui prétendait à son cœur et à sa main : cette épreuve fut pour le duc de Montausier une attente de douze années, depuis le jour où il l'aima jusqu'à celui où elle consentit à l'épouser. C'est à cet amour si constant et si respectueux qu'est due la pensée du livre manuscrit connu sous le nom de *la Guirlande poétique de Julie*. On voyait sur le frontis-

pice une guirlande composée de vingt-neuf fleurs; ces vingt-neuf fleurs étaient ensuite répétées isolément dans le volume sur vingt-neuf pages différentes, et au-dessous de chaque fleur était écrit un madrigal composé par quelque bel esprit de l'hôtel Rambouillet. Les fleurs étaient l'ouvrage de Robert, peintre célèbre alors; les vers étaient écrits par Du Jarry, le plus fameux des calligraphes français. Le tout, magnifiquement relié et recouvert d'une riche peau d'Espagne, fut placé sur la toilette de Julie, un premier jour de l'an : ce présent la toucha tellement que, peu de jours après, elle consentit à devenir duchesse de Montausier. Ce livre unique, mais fort médiocre sous le rapport de la peinture et de la poésie, a été payé quatorze mille cinq cent dix livres à la vente de la bibliothèque du duc de La Vallière, en 1784; l'Angleterre possède maintenant la fameuse guirlande de Julie, dont les fleurs doivent être un peu fanées, et dont un seul madrigal a échappé à l'oubli : c'est celui de Desmarets de Saint-Sorlin; il est écrit au-dessous d'une violette; le voici :

Modeste en ma couleur, modeste en mon séjour,
Franche d'ambition, je me cache sous l'herbe :
Mais si sur votre front je puis me voir un jour,
La plus humble des fleurs sera la plus superbe.

Saint-Sorlin était loin cependant d'être le meilleur des poètes qui concoururent à former la guirlande de Julie, et il suffit de nommer, non pas Corneille, mais seulement Voiture, Benserade et Ménage, pour s'étonner de la victoire qu'il remporta sur eux dans cette lutte de galan-

terie poétique. C'est qu'il eut pour cette fois l'esprit d'être simple et naturel, mérite fort rare parmi les poètes de l'hôtel Rambouillet.

Voiture, Benserade et Ménage étaient les courtisans les plus assidus de la spirituelle marquise, et ils jouèrent tous les trois un rôle trop important dans la littérature de cette époque pour que nous négligions de vous les faire connaître. Aucun d'eux ne fut vraiment poète; et, n'en déplaise à Boileau, qui place Voiture à côté d'Horace, ces trois représentants du bel esprit ont peine à se défendre aujourd'hui contre le ridicule qui s'attache tôt ou tard à toute réputation usurpée.—Commençons par Voiture, que ses contemporains nommèrent par courtoisie M. de Voiture, quoiqu'il ne fût que le fils d'un marchand de vin d'Amiens.

Né en 1598 et élevé à Paris au collége de Boncour, Voiture trouva parmi ses condisciples des jeunes gens de famille dont l'amitié le fit sortir du rang obscur auquel il appartenait par sa naissance. Il dut cette amitié à la noblesse de son caractère non moins qu'aux agréments de son esprit. Admis dans la familiarité des plus grands seigneurs, des princes même, sans acheter cette faveur par aucune bassesse, par aucune complaisance, il se mettait à l'aise avec les altesses royales comme avec les grandes dames, ce qui faisait dire au prince de Condé : « Si Voiture avait été de notre condition, on n'aurait pu le souffrir. » L'orgueil du prince s'étonnait de la vanité du fils d'un marchand de vin : le héros aurait dû mieux comprendre le poète. Voiture n'était point, comme le lui reprochait la marquise de Sa-

blé, *femme par la vanité;* mais il avait le sentiment de sa dignité et il se disait probablement que puisque les grands et les belles le recherchaient, c'est qu'il en valait la peine, car les grands aussi bien que les belles ne font des avances qu'à ceux dont ils espèrent tirer quelque avantage pour eux-mêmes. Voiture pensait sans doute aussi que dans le contrat passé entre l'homme d'esprit et l'homme de qualité, l'un comme protégé, l'autre comme protecteur, c'est le protecteur qui est le plus souvent l'obligé. Au reste, cette conduite lui réussit, et le fils du marchand de vin obtint non-seulement des emplois et des pensions dont plus d'un gentilhomme aurait pu se montrer jaloux, mais encore une faveur à faire envie aux plus ambitieux courtisans : on le chargea de missions diplomatiques à Florence, à Rome et à Madrid; Gaston d'Orléans l'emmena même avec lui à l'armée, honneur qui le réjouit peu et où il eut moins de succès qu'à la cour.

Heureux alors celui, bienheureuse celle à qui Voiture écrivait pour lui rendre compte de ses voyages en Flandre, en Italie, en Espagne, et surtout sur les côtes de Barbarie. C'était plus qu'un bonheur, c'était une gloire de pouvoir montrer, de salons en salons, ces petits chefs-d'œuvre dont chaque phrase excitait des transports d'admiration. Voiture avait sans doute tout l'esprit nécessaire pour écrire une jolie lettre, et plusieurs de celles qu'il adressa des côtes de Barbarie à son amie mademoiselle Paulet, et qu'il signa *Voiture l'Africain*, contiennent des détails pleins d'intérêt et prouvent qu'il savait être naturel quand il ne se croyait point obligé de faire de l'esprit.

Par malheur il s'y croyait trop souvent forcé, et ses lettres, tant admirées de son temps, ne sont plus citées aujourd'hui que comme des exemples dangereux de style épistolaire. Balzac avait été pompeux, Voiture fut précieux : Balzac procédait par périodes comme un orateur romain, Voiture sema ses petites phrases de traits prétentieux qu'on pardonne à peine dans la conversation : les jeux de mots, les pointes, les équivoques, se montrent à chaque instant dans ses meilleures épîtres, comme des provocations aux applaudissements des auditeurs ; mais le bon goût les approuve rarement, et toutes ces gentillesses, qui charmaient alors, déplairaient fort aujourd'hui. Combien nous préférons à toutes ces lettres à effet, destinées à des lectures publiques, celle qu'il écrivit à son ami Costar pour lui emprunter de l'argent, et la réponse de Costar, bel esprit comme lui. Nous aimons à les rapporter ici pour prouver que le cœur est souvent meilleur conseiller que l'esprit. Voiture jouait en grand seigneur et un jour il perdit chez Monsieur, frère du roi, quatorze cents louis dans une seule séance. Ayant besoin de deux cents louis pour compléter la somme, il écrit à son ami Costar.

« Envoyez-moi, je vous prie, promptement deux cents louis dont j'ai besoin pour achever la somme de quatorze cents que je perdis hier au jeu. Vous savez que je ne joue pas moins sur votre parole que sur la mienne. Si vous ne les avez pas, empruntez-les : si vous ne trouvez personne qui veuille vous les prêter, vendez tout ce que vous avez, jusqu'à votre bon ami M. Paucquet ; car absolument il me faut deux cents louis. Vous voyez avec quel

empire parle mon amitié; la vôtre, qui est encore faible, dirait : Je vous supplie de me prêter deux cents louis, si vous le pouvez sans vous incommoder. Je vous demande pardon si j'en use plus librement. »

Costar lui répond aussitôt :

« Je n'aurais jamais cru avoir tant de plaisir pour si peu d'argent. Puisque vous jouez sur ma parole, je garderai toujours un fonds pour la dégager... Je vous renvoie votre promesse. Je suis surpris que vous en usiez ainsi avec moi, après ce que je vous vis faire l'autre jour pour M. de Balzac. »

Qu'avait donc fait Voiture pour Balzac, son rival en littérature épistolaire? le voici. Balzac avait emprunté à Voiture quatre cents écus. Voiture, en envoyant la somme, renvoya également à Balzac son engagement, au bas duquel il avait écrit : « Je soussigné confesse devoir à M. de Balzac la somme de huit cents écus pour le plaisir qu'il m'a fait de m'en emprunter quatre cents. » Ces quelques mots font plus d'honneur à Voiture que toute sa volumineuse correspondance, et peut-être même que tous ses vers, quoique dans le nombre il y en ait de fort jolis, entre autres les stances qu'il improvisa en quelque sorte pour la reine Anne d'Autriche. Il n'eut pas le temps d'y mettre trop d'esprit; c'est pourquoi sans doute il y en a beaucoup. Nous aimons mieux encore son épître en vers à M. le prince, dans laquelle Voiture se montre le digne successeur de Marot et le digne prédécesseur de Voltaire. Nous en citerons quelques vers, dans lesquels il reproche au prince de trop exposer ses jours dans les batailles; il est difficile de louer avec plus de délicatesse :

C'est injustement que la vie
Fait le plus petit de vos soins;
Vous en vaudrez de moitié moins
Dès qu'elle vous sera ravie.
Soit roi, soit prince ou conquérant,
On déchet bien fort en mourant.
Ce respect, cette déférence,
Cette foule qui suit vos pas,
Toute cette vaine apparence
Au tombeau ne vous suivront pas.
Quoi que votre esprit se propose,
Quand votre course sera close,
On vous abandonnera fort;
Et, seigneur, c'est fort peu de chose
Qu'un demi-dieu quand il est mort.

Si Voiture eût été toujours aussi bien inspiré, on concevrait que Boileau n'eût point fait de difficulté de le comparer à Horace : mais quand on lit ses odes, ses ballades, ses rondeaux et ses sonnets, y compris le sonnet *à Uranie*, qui fit tant de bruit à l'hôtel Rambouillet et dans tout Paris, il est permis de croire que le sévère critique se laissait influencer dans ses jugements par les souvenirs de sa jeunesse, qui l'entretenaient sans cesse de la gloire de Voiture, dont l'Académie française porta le deuil pendant un an.

Le rival de Voiture à l'hôtel de Rambouillet et à la cour du jeune Louis XIV était Benserade. Tout le monde sait que la cour et la ville se partagèrent entre le sonnet *à Uranie*, par Voiture, et celui de *Job*, par Benserade. Il y eut guerre ouverte et violente entre les uranistes et les jobelins, et, il faut le dire, les deux cabales avaient raison, chacune de leur côté, lorsqu'elles décriaient la

pièce célébrée par leurs adversaires. Les deux sonnets sont des plus médiocres, et prouvent seulement combien l'esprit de parti rend aveugle ou injuste, même dans les jugements littéraires. Le prince de Conti résuma ainsi les opinions :

Ces deux sonnets n'ont rien de comparable,
Pour en parler bien nettement :
Le grand est le plus admirable,
Le petit est le plus galant.

Cette sentence laissait encore indécise la question de supériorité, lorsque Corneille se prononça en faveur de Benserade par ce sonnet, qui vaut mieux à lui seul que les deux autres ensemble :

Deux sonnets partagent la ville,
Deux sonnets partagent la cour,
Et semblent vouloir, à leur tour,
Rallumer la guerre civile.

Le plus sot et le plus habile
En mettent leur avis au jour,
Et ce qu'on a pour eux d'amour
A plus d'un échauffe la bile.

Chacun en parle hautement,
Suivant son petit jugement,
Et, s'il y faut mêler le nôtre,

L'un est sans doute mieux rêvé,
Mieux conduit et mieux achevé,
Mais je voudrais avoir fait l'autre.

Si cette fois l'avantage resta à Benserade, il n'en est pas moins démontré à nos yeux que ce poète de cour,

quoiqu'il ait fait, ou plutôt parce qu'il a fait des tragédies et des comédies en cinq actes et en vers, était fort inférieur à Voiture.

Il faut avoir recours à l'*Histoire du Théâtre français* pour savoir qu'Isaac de Benserade, né en 1612 à Lyons-la-Forêt en Normandie, fit jouer les tragédies de *Cléopâtre*, de *la Mort d'Achille* et de *Méléagre*, et les comédies d'*Iphis et Iante* et de *Gustave* ou l'*Heureuse Ambition*. Aucune scène, aucun vers des œuvres dramatiques de Benserade ne mérite de nous occuper, et nous ne rappellerons la malheureuse idée qu'il eut de traduire en rondeaux les *Métamorphoses d'Ovide* que pour citer celui qu'ils inspirèrent à l'ingénieux Chapelle; c'est un des meilleurs qui se soient faits :

A la fontaine où l'on puise cette eau
Qui fait rimer et Racine et Boileau,
Je ne bois point, ou bien je ne bois guère :
Dans un besoin, si j'en avais à faire,
J'en boirais moins que ne fait un moineau.
Je tirerai pourtant de mon cerveau
Plus aisément, s'il le faut, un rondeau,
Que je n'avale un plein verre d'eau claire
A la fontaine.

De ces rondeaux un livre tout nouveau
A bien des gens n'a pas eu l'art de plaire;
Mais, quant à moi, j'en trouve tout fort beau,
Papier, dorure, image, caractère,
Hormis les vers, qu'il fallait laisser faire
A La Fontaine.

Ce qui a fait la renommée de Benserade, de son temps

on disait sa gloire, c'est l'art avec lequel, dans les ballets composés pour la cour, il amenait des louanges délicates à l'adresse des illustres personnages qui jouaient dans ces pièces bizarres dont on s'étonne aujourd'hui qu'une cour comme celle de Louis XIV ait pu faire son amusement. Ce qui prouve d'ailleurs combien ce genre d'ouvrages mérite peu d'être compté en littérature, c'est que Molière n'y est pas beaucoup supérieur à Benserade.

Toutes médiocres qu'étaient ces compositions du poète courtisan, on ne le comblait pas moins d'éloges et de récompenses, et ce n'est point à tort que M. de Sénecé a dit de lui :

Ce bel esprit eut trois talents divers
Qui trouveront l'avenir peu crédule :
De plaisanter les grands il ne fit point scrupule
Sans qu'ils le prissent de travers,
Il fut vieux et galant sans être ridicule,
Et s'enrichit à composer des vers.

Nous ajouterons que ce bel esprit eut le bon esprit, quand il se sentit vieux, de chercher dans la retraite la liberté et le repos qu'il ne pouvait trouver à la cour. Il se créa à Gentilly une charmante demeure, et il fit placer à l'entrée cette inscription qui vaut mieux que tous ses sonnets, rondeaux, quatrains et autres vers grands et petits :

Adieu, fortune, honneurs! adieu, vous et les vôtres ;
Je viens ici vous oublier.
Adieu, toi-même, amour, bien plus que tous les autres
Difficile à congédier.

Benserade avait alors soixante-dix ans, ce qui devait rendre moins pénible ce dernier sacrifice. C'est dans cette retraite qu'il mourut, à l'âge de soixante-dix-huit ans, non de vieillesse, mais parce qu'ayant eu besoin de se faire saigner, le chirurgien lui piqua l'artère, et, troublé de cet accident, prit la fuite au lieu de songer à arrêter le sang.

Si Voiture et Benserade étaient de beaux esprits, Gilles Ménage put joindre à ce titre celui de pédant. A cette époque, comme à beaucoup d'autres, on était si fier de son savoir qu'il était fort rare qu'on n'en devînt pas ridicule. Ménage, né à Angers le 15 août 1613, d'une famille de magistrats, montra peu de penchant pour la profession de ses pères, et lui préféra l'état ecclésiastique, comme plus favorable aux études scientifiques et littéraires. Il se fit grammairien, philosophe, jurisconsulte, historien, poète, antiquaire et critique; il savait le grec, le latin, l'espagnol et l'italien, et il écrivait même dans ces différentes langues. Comment un homme si riche de science pouvait-il alors n'en pas être vain? comment pouvait-il échapper au pédantisme? Ménage était certainement un littérateur fort distingué par son érudition; mais on comprend que Molière l'ait tourné en ridicule dans la comédie des *Femmes savantes*, sous le nom de Vadius, quand on sait qu'une contestation littéraire qu'il eut avec l'abbé d'Aubignac dura dix années et produisit plusieurs gros volumes; le tout pour déterminer combien d'heures durait la comédie d'*Heautontimorumenos* de Térence. On le comprend mieux encore quand on sait que Ménage et l'abbé Cotin eurent réelle-

ment chez Mademoiselle la querelle que Molière a si plaisamment mise en scène entre Vadius-*Ménage* et Trissotin-*Cotin*.

Ce pauvre abbé Cotin eut bien du malheur de s'attirer l'hostilité de deux hommes tels que Boileau et Molière. Il n'était guère de taille à lutter ni avec l'un ni avec l'autre, et il osa s'attaquer à tous les deux : voici à quelle occasion ; c'est l'abbé d'Olivet qui nous l'apprend dans son Histoire de l'Académie française :

« Les premiers ouvrages de M. Despréaux commençant, dit-il, à faire du bruit sur le Parnasse, ce poète souhaita d'en montrer quelques essais à l'hôtel de Rambouillet, alors souverain tribunal des beaux esprits. Chapelain, Ménage et Cotin y étaient le jour qu'il parut. Arthénice et Julie louèrent le jeune poète, mais en même temps lui conseillèrent, par bonté et avec cette politesse dont les personnes de leur rang savent toujours assaisonner un avis, de consacrer ses talents à une espèce de poésie moins odieuse et plus généralement approuvée que n'est la satire. Chapelain, Ménage et Cotin appuyèrent la même thèse, mais durement et avec l'aigreur de gens que l'intérêt personnel anime. Despréaux en fut piqué et jura dès lors *in petto* de se venger en temps et lieu. »

Il ne manqua pas de le faire, et le malheureux Cotin fut écrasé sous les traits satiriques que lui lança son trop redoutable et vindicatif adversaire. Son mauvais sort ne s'arrêta pas là. Cotin et Ménage se trouvèrent à la première représentation du Misanthrope, et tous deux, au sortir du théâtre, se hâtèrent de se rendre à l'hôtel de Rambouillet pour y dénoncer Molière comme ayant joué

ouvertement le duc de Montausier, dont la vertu austère et inflexible passait, dans l'esprit de quelques courtisans, pour tomber un peu dans la misanthropie. Montausier s'en offensa si peu qu'il déclara que la comédie du *Misanthrope* était le chef-d'œuvre de l'auteur ; peut-être même fut-il charmé qu'on pût le reconnaître dans Alceste. Molière, instruit de la mauvaise intention de Ménage et de Cotin, s'en vengea cruellement dans *les Femmes savantes*, et il n'y eut pas moyen de se méprendre sur les personnages de Trissotin et de Vadius, car la querelle de Cotin et de Ménage avait fait du bruit, et de plus le sonnet à la princesse Uranie, attribué, dans la comédie, à Trissotin, était réellement de Cotin.

Ni Ménage, ni Cotin ne se sont relevés des traits du ridicule sous lesquels ils succombèrent alors, et plusieurs de ces traits rejaillirent sur l'hôtel de Rambouillet. Aucun d'eux cependant n'a pu atteindre les trois femmes qui en firent presque toute la gloire, et qui seules suffiraient pour la rendre impérissable. Ces trois femmes sont : madame Deshoulières, madame de La Fayette et madame de Sévigné. Occupons-nous aujourd'hui des deux premières, qui se firent auteurs volontairement ; nous devons une étude particulière à la femme qui, sans y songer, fut un des plus grands écrivains du dix-septième siècle.

D'Urfé avait cherché, comme nous l'avons dit, à transporter l'églogue et l'idylle antiques dans son roman de l'*Astrée* : ses héros étaient des seigneurs et des dames de la cour de Henri IV déguisés en bergers et en bergères. Mademoiselle de Scudéry, dans son *Cyrus* et sa *Clélie*,

La Calprenède dans sa *Cassandre* et sa *Cléopâtre*, Gomberville dans sa *Polixène*, et Desmarets dans son *Ariane*, avaient eu une idée moins heureuse encore que celle de d'Urfé : les seigneurs et les dames de la cour de Louis XIII ne furent pas transformés par eux en bergers, mais en héros de l'antiquité, et ils ne se firent aucun scrupule de dénaturer complétement des caractères historiques. Malgré l'immense succès de ces volumineuses productions, une femme du grand monde, et jeune encore, comprit que des personnages d'invention sans vraisemblance et des personnages historiques sans vérité, se traînant dans des intrigues compliquées, dans des aventures interminables, et discourant sans fin dans un style souvent inintelligible à force d'être affecté, prolixe et prétentieux, ne pouvaient exciter un bien vif intérêt; mais en même temps elle vit que l'amour était le sentiment dont la peinture éveillait le plus de sympathies, même dans les cœurs qui le comprennent le moins. Prenant alors la résolution d'écrire des romans, elle se promit de ne choisir que des sujets simples et de peu d'étendue, qui n'exigeraient pas de longs développements et qui auraient tous les caractères d'une action véritable; de prendre ses héros parmi des personnages qui auraient pu exister et dont les noms réveilleraient de doux ou de glorieux souvenirs; de retracer leurs actions et d'exprimer leurs pensées dans un style clair, facile, naturel, également éloigné de la trivialité et de l'affectation; enfin de les placer dans des situations touchantes, dont l'amour et la vertu seraient les principaux mobiles, et qui pénétreraient l'âme du lecteur des plus vives comme des plus

douces émotions : — et ce qu'elle voulait faire, elle le fit. Cette femme, qui créa en France le véritable roman d'amour, fut Marie-Madeleine de la Vergne, comtesse de La Fayette.

Madame de La Fayette était née en 1633. Son père, maréchal de camp et gouverneur du Havre-de-Grâce, ne négligea point les heureuses dispositions qu'il trouva dans sa fille ; il la conduisit très-jeune encore dans les salons de l'hôtel Rambouillet, où elle se fit remarquer par le docte Ménage et par le père Rapin, jésuite, au point qu'ils se mirent en tête de lui apprendre le latin. Ils y réussirent si bien, qu'un jour que ses deux maîtres discutaient sur un passage latin qu'ils expliquaient diversement, elle leur prouva qu'ils avaient tort tous les deux. Tant de savoir dans une jeune femme pouvait aisément en faire une pédante : heureusement elle avait encore plus d'esprit et de bon sens que de savoir, et loin d'afficher son érudition, elle mit tous ses soins à la cacher, surtout aux femmes. Cette connaissance du latin lui fut toutefois d'un grand secours : la lecture des écrivains de l'antiquité forma son goût, garantit son esprit de la contagion, et lui apprit que le rôle de précieuse n'était pas moins ridicule pour une jolie femme que celui de pédante. Elle échappa à ce double danger, et se contenta d'être aimable. Dès qu'elle put tenir maison, elle ouvrit la sienne aux gens de lettres, et entre autres à Jean Regnault de Segrais, auteur de quelques églogues qui ne manquent ni de grâce ni de naturel, mais qu'on ne lit plus aujourd'hui. Ce poète, formé à l'école de Virgile, fut le premier juge que consulta madame de La Fayette

lorsque l'envie lui vint de se faire auteur. Elle voulut même que ses deux premiers romans, *Mademoiselle de Montpensier* et *Zayde*, parussent sous le nom de Segrais, tant elle craignait le renom de femme auteur. Le succès fut si grand que Segrais, honteux de recevoir des éloges qu'il ne méritait pas, se décida, non sans quelque chagrin, à renvoyer ces louanges à celle qui seule y avait droit; mais il s'en réserva une part comme ayant donné des conseils sur le plan et sur l'exécution. L'ingénieuse et savante dissertation sur l'origine des romans dont le docte Huet, évêque d'Avranches, a fait précéder le roman de *Zayde* ne permet pas de douter que madame de La Fayette n'en soit bien le véritable auteur : ce qui le prouve mieux encore, c'est le roman de *la Princesse de Clèves*, très-supérieur à celui de *Zayde*, et auquel Segrais ne put avoir aucune part. Mais toutes les fois qu'une femme s'est fait un nom dans les lettres, la malignité et même l'envie ont toujours tenté de lui contester sa gloire au profit de quelque écrivain qui eût peut-être été fort en peine de justifier l'honneur qu'on lui faisait. Segrais eut la maladresse de publier des nouvelles intitulées *les Illustres françaises*, et de ce jour il fut impossible de le supposer l'auteur de *Zayde*.

On peut encore moins croire que le célèbre duc de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*, qui fut pendant vingt-cinq années et jusqu'à sa mort l'ami de madame de La Fayette, ait fait pour *la Princesse de Clèves* plus que Segrais n'avait fait pour *Zayde*. Il n'y a choses plus opposées que les formes de style de madame de La Fayette et celles du duc de La Rochefoucauld, si ce

n'est pourtant leur manière de voir et de sentir; et cependant il est peu d'exemples d'une amitié plus tendre et plus pure que celle qui unit ces deux âmes dans un lien de commun dévouement. La Rochefoucauld, dont le cœur s'était usé dans son aveugle passion pour la duchesse de Longueville et dans les intrigues de la Fronde, où il avait joué un rôle peu digne de lui; La Rochefoucauld, trahi dans son amour, trompé dans son ambition, mécontent de lui-même, et par conséquent des autres; La Rochefoucauld, qui avait appris dans le commerce des hommes à ne croire ni à l'honneur, ni à l'amitié, ni à la vertu, dut éprouver un grand charme lorsqu'une femme comme madame de La Fayette lui permit de lire dans son cœur la réfutation la plus complète de son désolant système. « M. de La Rochefoucauld m'a donné de l'esprit, disait-elle, mais j'ai réformé son cœur. » Dans cet échange, tout l'avantage est pour l'auteur du livre des *Maximes*, livre où de désolants mensonges se mêlent à de tristes vérités, et qui, nous aimons à le croire, contient dans son affligeante morale plus d'une calomnie contre l'humanité. La tendre et constante amitié de madame de La Fayette dut convaincre ce juge si sévère qu'il est des cœurs qui obéissent à un autre mobile que l'intérêt, et qui n'éprouvent aucune joie du malheur des autres.

Cette amitié fut cependant calomniée, comme tant d'autres purs dévouements que le vulgaire ne peut comprendre. Madame de La Fayette répondit à la calomnie par le roman de *la Princesse de Clèves*, son chef-d'œuvre, et l'une des plus gracieuses et des plus touchantes productions qui soient sorties de la plume d'une femme. On ac-

cusait madame de La Fayette d'aimer le duc de La Rochefoucauld; elle montra, dans *la Princesse de Clèves*, le combat du devoir et de l'amour dans le cœur d'une honnête femme, et, ce qu'aucun critique n'a remarqué, elle développa en roman, sans s'en apercevoir elle-même sans doute, la situation que Corneille, plusieurs années auparavant, avait si admirablement mise en scène dans sa tragédie de *Polyeucte*. Pauline, c'est la princesse de Clèves, c'est, si l'on veut, madame de La Fayette, assez honnête femme pour avouer l'amour qu'elle ne peut vaincre, et cherchant dans cet aveu même la force dont elle a besoin pour en triompher. Qu'importe qu'un esprit corrompu, comme l'était Bussy-Rabutin, ne trouve là qu'une extravagance et ne veuille pas croire à un amour vertueux! Les suffrages des plus nobles cœurs et des esprits les plus élevés répondent victorieusement aux accusations du courtisan libertin qui ne pardonnait leur honnêteté ni à madame de La Fayette ni à madame de Sévigné.

Madame de La Fayette, en écrivant le roman de *la Princesse de Clèves*, a donc écrit l'histoire de son cœur : c'est presque toujours ainsi que les femmes écrivent. Ce roman, auquel elle donna modestement le nom de *nouvelle*, sans doute parce qu'il n'avait pas les dimensions des romans de mademoiselle de Scudéry, fit révolution dans ce genre de littérature. Pour la première fois la fiction prenait tous les caractères de la vérité; pour la première fois des noms français, des noms historiques modernes, ajoutaient à l'intérêt des situations celui des souvenirs; pour la première fois le naturel des senti-

ments remplaçait l'extravagance des aventures; et, ce qui n'était pas une innovation moins heureuse que les autres, les principes éternels de la morale n'y étaient jamais sacrifiés au triomphe, même passager, des passions. Joignez à tous ces avantages celui non moins rare d'un style facile sans négligence, élégant sans recherche, passionné sans exagération, et vous comprendrez pourquoi le roman de *la Princesse de Clèves* est encore aujourd'hui cité comme un modèle, sans cependant que nos romanciers modernes, à peu d'exceptions près, songent beaucoup à l'imiter.

Si les romans modernes n'ont rien fait perdre aux romans de madame de La Fayette de leur valeur et de leur ancienne renommée, il faut avouer en revanche que les poésies de madame Deshoulières ne feraient plus dire aujourd'hui comme au temps de Voltaire « qu'elle est parmi les dames françaises qui ont cultivé la poésie celle qui a le mieux réussi, puisque c'est elle dont on a retenu le plus de vers. » Cela pouvait être vrai au siècle dernier, mais notre siècle a vu naître tant de femmes poètes, et de si habiles, que le renom de madame Deshoulières en a perdu une grande partie de son éclat. Il est loin cependant d'être complétement terni, et si les idylles étaient de nos jours en faveur comme au temps où elle composa les siennes, il est douteux qu'en ce genre de poésie elle se vît surpassée : elle n'avait pas de rivale au dix-septième siècle, qui n'hésita point à reconnaître sa supériorité et lui décerna le titre de *dixième Muse.* Il est vrai que mademoiselle de Scudéry avait été également proclamée une *dixième Muse*, et que depuis, ce même

titre a été donné à bien d'autres, qui ne l'ont pas moins mérité sans doute, mais dont la divinité n'a pas, comme celle de madame Deshoulières, une consécration de deux siècles. Or, c'est bien quelque chose qu'une gloire qui compte deux cents ans d'existence.

Antoinette du Ligier de la Garde, née à Paris vers 1633, était fille d'un maître d'hôtel de la reine Anne d'Autriche, chevalier de l'ordre du Roi. La nature l'avait largement douée de tout ce qui charme le plus dans une femme : un visage d'une beauté peu commune, une taille élégante, un maintien noble, des manières distinguées, un enjouement naturel que tempérait parfois une douce mélancolie, enfin une grâce parfaite répandue sur toute sa personne auraient suffi pour lui assurer ces brillants succès tant brigués à la cour de Louis XIV; mais la finesse de son esprit, non moins que la droiture de son cœur, la tinrent en garde contre les séductions de tout genre dont elle fut entourée. Madame Deshoulières ne se laissa éblouir ni par l'amour ni par la gloire du grand Condé, et les revers de fortune qu'essuya M. Deshoulières dans les guerres de la Fronde ne le rendirent que plus cher à la femme vertueuse qui honora son nom.

Lorsqu'elle parut dans le monde, il était de mode d'y faire des portraits, en vers ou en prose, des personnes qui attiraient l'attention, et le chevalier de Grammont, à la demande du prince de Condé, fit celui de madame Deshoulières. Ce portrait commence ainsi :

Vous, de qui la vertu, l'esprit et la beauté
Rendront le nom fameux dans la postérité,

Et dont les actions ont effacé la gloire
Des héros de romans, des héros de l'histoire,
Vous qu'on a vu forcer d'effroyables prisons,
Et que, huit mois entiers, la mort en cent façons
N'a pu faire trembler, adorable inhumaine!
On a mille plaisirs et l'on n'a point de peine
Quand on est obligé de parler des trésors
Qui parent votre esprit, votre âme et votre corps.

Ces quelques vers prouvent que, même avant qu'elle se fût fait connaître par son talent poétique, la captivité que madame Deshoulières avait subie, pour avoir suivi son mari en Belgique, avait servi, non moins que son esprit et sa beauté, à la mettre en réputation. Les vers qu'on lui adressait de toutes parts lui donnèrent l'idée de répondre dans le même style : c'est ainsi qu'elle fut poète sans y penser. L'étude qu'elle avait faite de l'italien, de l'espagnol et même du latin lui fut plus utile que les conseils de d'Hesnaud, qui se vantait de lui avoir appris les règles de la poésie. Ce qu'il n'avait pu lui apprendre, c'est la grâce, la finesse, la sensibilité qu'on trouve dans la plupart de ses poésies. Son talent poétique ne tarda pas à se faire remarquer, et tout ce que Paris possédait alors d'hommes illustres dans les lettres, tels que Conrart, Pélisson, Benserade, les deux Corneille, Fléchier, Mascaron, Quinault, Ménage et Tallemant, se rencontrèrent dans son salon avec les ducs de La Rochefoucauld, de Montausier, de Nevers, de Saint-Aignan et les maréchaux de Vivonne et de Vauban. Et cependant elle était pauvre au point de se trouver heureuse de recevoir une pension de 2,000 francs de la munificence de Louis XIV.

Cette pension fut le prix de l'idylle si connue qu'elle adressa au roi après la mort de son mari et qui commence par ces mots :

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine,
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis.

Nous serions fâché, en la citant, de faire supposer que ces vers doivent être comptés parmi les meilleurs de madame Deshoulières : leur réputation tient à la difficulté de renfermer sa pensée dans les bornes d'un vers de cinq syllabes, difficulté assez heureusement vaincue dans cette idylle; mais les tours de force ne font pas la poésie. Madame Deshoulières se montre à nous sous un aspect plus favorable dans les idylles intitulées *les Moutons, les Oiseaux, le Ruisseau* et *les Fleurs*. Celles-ci renferment des pensées ingénieuses, délicates, un peu recherchées peut-être; c'est l'inconvénient des comparaisons trop prolongées; il est difficile qu'elles soient toujours également justes, qu'elles ne deviennent pas à la longue forcées, maniérées et prétentieuses. C'est ce qui arrive lorsque madame Deshoulières dit au ruisseau, dont elle compare poétiquement la destinée à celle de l'homme :

Ruisseau, que vous êtes heureux!
Il n'est point parmi vous de ruisseaux infidèles.
Lorsque les ordres absolus
De l'Être indépendant qui gouverne le monde
Font qu'un autre ruisseau se mêle avec votre onde,
Quand vous êtes unis, vous ne vous quittez plus.

Nous voudrions moins d'esprit dans un genre de poésie dont le naturel et le sentiment doivent former le principal mérite. Nous aimons mieux l'entendre dire aux oiseaux :

Que votre sort est différent du nôtre!
Petits oiseaux qui me charmez.
Voulez-vous aimer? vous aimez.
Un lieu vous déplaît-il? vous passez dans un autre.
On ne connaît chez vous ni vertus ni défauts;
Vous paraissez toujours sous le même plumage;
Et jamais dans les bois on n'a vu les corbeaux
Des rossignols emprunter le ramage.

Les vers les moins connus de madame Deshoulières sont précisément ceux qui méritent le plus de l'être. Ils portent, dans ses œuvres, le titre modeste de *Réflexions diverses*. Nous citerons quelques-unes de ces réflexions, qui presque toutes sont aussi remarquables par la pensée que par l'expression.

Pourquoi s'applaudir d'être belle?
Quelle erreur fait compter la beauté pour un bien?
A l'examiner, il n'est rien
Qui cause tant de chagrin qu'elle.
Je sais que sur les cœurs ses droits sont absolus,
Que, tant qu'on est belle, on fait naître
Des désirs, des transports et des soins assidus;
Mais on a peu de temps à l'être,
Et long-temps à ne l'être plus.

Il est probable que lorsque madame Deshoulières écrivait cette réflexion morale, elle avait déjà fait l'expé-

rience de la triste vérité qu'elle renferme. En voici une autre qui ne s'applique pas seulement aux femmes.

Quel poison pour l'esprit sont les fausses louanges!
Heureux qui ne croit point à de flatteurs discours!
Penser trop bien de soi fait tomber tous les jours
En des égarements étranges.
L'amour-propre est, hélas! le plus sot des amours :
Cependant des erreurs il est la plus commune.
Quelque puissant qu'on soit en richesse, en crédit,
Quelque mauvais succès qu'ait tout ce qu'on écrit,
Nul n'est content de sa fortune,
Ni mécontent de son esprit.

Ces derniers vers sont devenus proverbe; il en est ainsi de ceux qui terminent ses réflexions sur la passion du jeu :

On commence par être dupe,
On finit par être fripon.

Et de ceux-ci sur les lecteurs :

On achète un bon livre afin de s'en moquer :
C'est des plus longs travaux le fruit qu'il faut attendre.
Personne ne lit pour apprendre;
On ne lit que pour critiquer.

La tâche serait longue si nous entreprenions de citer tous les vers heureux qu'on rencontre dans les poésies de madame Deshoulières à travers beaucoup d'autres faibles et négligés. Mais nous serions beaucoup plus en peine

s'il fallait vous indiquer ceux qui, dans sa tragédie de *Genséric*, lui méritèrent les applaudissements de ses amis. Madame Deshoulières n'était point née pour faire ni même pour comprendre la tragédie. Ce qui le prouve plus encore que *Genséric*, c'est le parti qu'elle prit dans la querelle survenue entre les admirateurs de Racine et les admirateurs de Pradon à propos des deux *Phèdre*. Madame Deshoulières tint pour Pradon contre Racine, à qui d'ailleurs elle ne pardonnait point de faire oublier Corneille. Sa colère alla même jusqu'à faire un sonnet épigrammatique, et plus grossier que piquant, contre la Phèdre de Racine. C'est après ce malencontreux sonnet que Boileau lui lança ce trait de satire dont elle ne s'est pas entièrement relevée :

> . . . . . C'est une précieuse,
> Reste de ces esprits, jadis si renommés,
> Que d'un coup de son art Molière a diffamés.

Il peut se faire que madame Deshoulières ait mérité de prendre rang parmi les *précieuses* de l'hôtel Rambouillet; mais, en dépit de Boileau, qui ne put y être admis, la fréquentation d'un salon où l'on pouvait s'asseoir entre madame de La Fayette et madame de Sévigné et en face de Corneille, ne saurait être pour madame Deshoulières une cause de mépris aux yeux de la postérité. Sans tomber entièrement d'accord avec Fléchier, que ce salon, où se rendaient tant de personnes de qualité et de mérite, renfermait « une cour choisie, nombreuse sans confusion, modeste sans contrainte, savante sans orgueil, polie sans affectation, » il est juste de re-

connaître, avec le duc de Saint-Simon, que « c'était le rendez-vous de tout ce qui était le plus distingué en condition et en mérite, un tribunal avec qui il fallait compter et dont la décision avait un grand poids sur la conduite et sur la réputation des personnes de la cour et du grand monde. »

LEÇON XXIII.

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

THÉATRE AVANT CORNEILLE.

Le théâtre étant, comme l'a dit Voltaire, ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les polir, ce chef-d'œuvre de la société n'atteint son plus haut point de perfection que lorsque la société elle-même atteint son plus haut degré de civilisation. De là vient la lenteur avec laquelle se forme l'art dramatique, tandis que la poésie épique et la poésie lyrique se manifestent dans l'enfance des nations avec plus de hardiesse et de puissance que dans leur maturité. Les poètes lyriques et épiques peuvent s'abandonner à toute l'audace de leur génie, et par lui devancer les siècles : les poètes dramatiques, ayant plus spécialement mission d'instruire et de passionner la multitude, sont forcés d'accommoder le leur aux habitudes de l'époque où ils vivent. C'est pourquoi, tant qu'une société a de grands progrès à accomplir, le

théâtre n'occupe qu'un rang secondaire dans la littérature ; mais lorsqu'elle approche de sa maturité, le théâtre prend le premier rang parmi les travaux de l'intelligence. C'est ce qui est arrivé en France au dix-septième siècle, comme cela était arrivé en Grèce il y a plus de deux mille ans. Avant d'avoir leur Eschyle, leur Sophocle, leur Euripide, leur Aristophane et leur Ménandre, les Grecs ont eu un Thespis, un Phrynichus et un Cratinus : les Français auront un Jodelle, un Baïf, un Hardy, avant d'avoir leur Corneille, leur Racine et leur Molière.

Nous avons vu naître la tragédie et la comédie entre les mains de Jodelle; nous avons vu ses essais dramatiques exciter un vif enthousiasme à la cour de Henri II : aujourd'hui il n'excite en France qu'un intérêt, encore bien médiocre, de curiosité littéraire. Nous pouvons en dire autant des écrivains dramatiques qui le suivirent, et dont il suffirait presque de connaître les noms : ce sont La Péruse, Baïf, La Taille, Garnier et Hardy. Quand on pense qu'ils écrivaient au temps de Ronsard, de Malherbe et de Régnier, on comprend combien la poésie dramatique était alors en arrière de tous les autres genres de poésie. Nous vous les ferons connaître en peu de mots.

Jean de La Péruse, né à Angoulême en 1530, fut un des amis de Jodelle, et, ainsi que nous l'apprend Pasquier, il joua un *rollet* dans la tragédie de *Cléopâtre*. Le succès de son ami lui mit en tête d'en obtenir un lui-même; mais, moins hardi que Jodelle, il se contenta d'imiter et de traduire la *Médée* de Sénèque : la mort prématurée qui l'enleva, à l'âge de vingt-cinq ans, l'em-

pêcha de mettre la dernière main à son ouvrage, qui fut retouché par le docte Scévole de Sainte-Marthe, l'un des magistrats les plus éclairés et des citoyens les plus vertueux de son temps. Voici quelques vers de l'imprécation de Médée : ils vous donneront l'idée de ce qu'était alors la poésie dramatique, déjà fort supérieure, malgré sa faiblesse, à ce qu'elle avait été entre les mains de Jodelle :

Dieux qui avez le soin des lois du mariage,
Vous aussi qui bridez des vents émus la rage,
Et, quand libres vous plaist les lascher sur la mer,
Faictes hideusement flots sur flots écumer!
Dieu vengeur des forfaits, qui roidement desserres
Sur le chef des meschants tes éclatants tonnerres;
Dieu qui chasses la nuit de tes rayons épars,
Dessus tout l'univers luisant de toutes parts;
Dieu des profonds manoirs; toi, sa chère rapine,
Coupable de mes maux, déesse Proserpine;
Vous, ô dieux que jura le parjure Jason,
Par moy meschante, hélas! seigneur de la toison;
Je vous atteste tous; tous, tous, je vous appelle
Au spectacle piteux de ma juste querelle!
Et vous, ombres d'enfers, témoins de mes secrets,
Oyez ma triste voix, oyez mes durs regrets!

Jean-Antoine de Baïf se contenta de traduire l'*Antigone* de Sophocle et d'imiter deux comédies de Plaute et de Térence; mais Jean de La Taille, avocat, ayant renoncé à la jurisprudence pour la poésie, eut l'idée de ressusciter en quelque sorte les anciens mystères, en tirant de la Bible des sujets sacrés qu'on pût approprier à la scène : il fit choix des fureurs de Saül. Sa tragédie, assez sage-

ment conduite, ne manque point d'une certaine énergie, surtout dans la manière dont est tracé le caractère de Saül. Au milieu des horreurs et des extravagances d'une folie furieuse, on trouve çà et là des traits pathétiques qui touchent l'âme, malgré les imperfections du style : Saül, après un accès de fureur qui a coûté la vie à nombre de ses serviteurs, demande ainsi à Dieu pourquoi sa colère le poursuit toujours :

Hélas! toujours le vent la grande mer n'émeut,
Toujours l'hyver ne dure, et l'air toujours ne pleut;
Tout prend fin. Faut-il donc que ta longue colère,
O grand Dieu! dessus moi sans cesse persévère?
Je suis hay de toi, et des hommes aussy :
J'ai cent mille soucys; nul n'a de moi soucy.
Mais dis l'occasion d'une si grande haine!
Dis la raison pourquoy j'endure telle peine!
Mais, hélas! qu'ay-je fait? qu'ay-je, hélas! mérité,
Que tu doives ainsy toujours être irrité?

Ce fragment indique déjà un progrès dans la versification : il faut en outre tenir compte au poète de ce qu'il ne s'est fait, dans cette tragédie, ni traducteur ni imitateur.

Nous ne pouvons en dire autant de Robert Garnier, qui, comme Jean de La Taille, déserta le barreau pour le théâtre. Il était né en 1545, à la Ferté-Bernard : un prix de poésie, qu'il obtint à l'académie des Jeux Floraux de Toulouse, détermina sa vocation. Il débuta par la tragédie de *la Mort de Porcie*, qui obtint un immense succès. Garnier, grand admirateur des anciens, les prit pour modèles, et introduisit des chœurs dans ses tragé-

dies. Son *Hippolyte* est imité d'Euripide, sa *Troade* de Sénèque, son *Antigone* de Sophocle; il a pris son *Sédécias* dans les Saintes-Écritures, et sa *Bradamante* dans le Roland furieux. Sophocle, Euripide, Sénèque, Virgile, Lucain, et même Pindare et Horace, lui ont tour à tour fourni ses plus belles inspirations; aussi se montre-t-il, dans le même ouvrage, tragique, épique, lyrique et même pastoral, sans cependant s'élever jamais à la hauteur des modèles qu'il imite. Voici un trait de sentiment qui ne se trouve dans aucun de ses maîtres et qui serait admiré dans Shakspeare : pourquoi ne l'admirerions-nous pas dans Garnier?

Un messager vient annoncer à Porcia qu'Antoine a fait embaumer le corps de Brutus, son époux, et l'envoie par mer à Rome pour y recevoir les honneurs funèbres. Porcia, après avoir reproché aux dieux leur injuste cruauté, d'avoir permis que la tyrannie triomphât de la vertu de Brutus et de la liberté romaine, apostrophe ainsi la mer qui lui rapporte le corps de son époux :

Vous, déloyale mer, qui courbastes le dos
Sous nos vaisseaux armés et qui dessus vos flots
Fîtes voguer mon Brute, au lieu de me le rendre
Vous me rendez un corps prêt à réduire en cendre!
Vous ne l'eûtes pas tel commis à votre foy!
Vous le pristes vivant, vivant rendez-le-moy!

On ne trouverait pas dans le théâtre de Garnier beaucoup de vers qu'on pût comparer à ceux-ci. Dans le plan de l'*Hippolyte*, il se montre plus hardi que Racine et même qu'Euripide et Sénèque. Hippolyte, in-

digné de l'amour de Phèdre, tire son épée pour l'en frapper : mais la malheureuse reine s'offrant d'elle-même à ses coups, il laisse tomber son épée, dont elle s'empare pour l'accuser ensuite devant Thésée. Quand elle apprend la mort d'Hippolyte, tout son amour revient, et elle s'accuse d'être son assassin; puis, résolue à mourir, elle s'écrie :

Mon cœur, que trembles-tu? quelle soudaine horreur,
Quelle horreur frissonnante alentist ta fureur!
Quelle affreuse mégère à mes yeux se présente!
Quels serpents encordés! quelle torche brûlante!
Quelle rive écumeuse! et quel fleuve grondant!
Quelle rouge fournaise horriblement ardent!
Ah! ce sont les enfers : ce les sont; ils m'attendent;
Et pour me recevoir leurs cavernes ils fendent.
Adieu, soleil luisant! luisant soleil, adieu!
Adieu, triste Thésée! adieu, funèbre lieu!
Il est temps de mourir....

Vous voyez par ces vers, qui appartiennent à l'école de Ronsard, où en était l'art de la tragédie cinquante années avant Corneille. Voyons si, pendant ce demi-siècle, elle fit de grands progrès, avec le plus fécond des poètes tragiques qu'ait eus la France, avec Alexandre Hardy.

Si ce poète, qui remplit presque seul tout l'intervalle entre Garnier et Corneille, et qui fut contemporain de Shakspeare, avait eu le même génie que le poète anglais, il est probable que le théâtre français eût appartenu à l'école romantique, comme ceux de l'Espagne et de l'Angleterre. Hardy, qui vécut sous Henri IV et sous Louis XIII, passait pour le premier poète tragique de son

époque ; et assurément il aurait bien gagné ce titre si le mérite d'un poète reposait sur la quantité plutôt que sur la valeur de ses ouvrages. On porte jusqu'à huit cents le nombre de ses pièces, tragédies et comédies, et il en est peu qui lui aient coûté plus de trois jours de travail. On voit qu'il avait ce point de ressemblance avec Lope de Vega et Calderon. Malheureusement, sauf cette malheureuse facilité de production, il leur était inférieur en tout. De ce déluge de pièces, on n'en a guère conservé qu'une quarantaine, qui ne font point regretter la perte des autres. C'est à peine s'il existe un sujet tragique de l'antiquité ou du moyen âge auquel Hardy ait fait grâce ; et il a en outre puisé largement dans les romans espagnols et italiens, qui étaient alors fort à la mode aussi bien en France qu'en Angleterre. Le théâtre de Hardy est tout romantique ; le terrible et le bouffon, le noble et le trivial, le religieux et l'obscène s'y rencontrent pêle-mêle dans un même ouvrage. Il s'inquiète si peu des règles d'Aristote, des lois du bon sens et de la bienséance, qu'à chaque instant il semble les violer avec intention. Il n'est pas une de ses pièces qui pût aujourd'hui subir l'épreuve de la représentation, non parce que la forme en est vieillie, mais parce que telle en est la licence qu'elle révolterait les spectateurs les moins délicats. Hardy est loin, selon nous, des poètes qui l'ont précédé, soit pour le style, soit pour la composition de ses pièces, dont la plupart sont des tragi-comédies : il écrasa cependant ses prédécesseurs, aussi bien que ses contemporains, sous le poids de sa réputation, qui fut à peine ébranlée par les poètes qui le suivirent. Si l'on veut en pénétrer la cause, il faut

se rappeler que les tragédies des Jodelle, des La Péruse, des Garnier, ne furent représentées que dans les colléges ou dans les hôtels des grands seigneurs; que là, elles avaient pour spectateurs et même pour acteurs des personnes de rang et de mérite, en état de bien juger les œuvres de l'esprit. Mais au temps de Hardy, et par son influence, le théâtre devint un amusement populaire; ce fut à une multitude grossière et ignorante qu'il s'efforça de plaire, et il y parvint à l'aide de moyens qui eussent excité le dégoût des gens bien élevés.

Rien n'est donc plus vrai que ce tableau de l'état du théâtre avant Corneille, tracé par la main de Racine :

« Quel désordre! quelle irrégularité! nul goût, nulle connaissance des véritables beautés du théâtre : les auteurs aussi ignorants que les spectateurs; la plupart des sujets extravagants et dénués de vraisemblance; point de mœurs, point de caractères; la diction encore plus vicieuse que l'action, et dont les pointes et de misérables jeux de mots faisaient le principal ornement; en un mot, toutes les règles de l'art, celles même de l'honnêteté et de la bienséance, partout violées. »

Enfin Corneille vint!... Mais, avant de nous livrer à l'étude de ce puissant et vaste génie, ne refusons pas notre attention à quelques poètes dramatiques de son temps, auxquels il nous serait impossible de revenir et de vous intéresser, après nous être occupé de Corneille. Trois contemporains de l'auteur du Cid méritent surtout de nous occuper : ce sont Mairet, Tristan-l'Hermite et Rotrou.

Jean Mairet, né à Besançon le 4 janvier 1604, de parents nobles qu'il perdit dès l'enfance, venait d'ache-

ver sa philosophie à Paris, lorsqu'il donna au théâtre *Cryséide et Arimand* et *Sylvie*. Il avait alors dix-sept ans. Le succès qu'il obtint lui mérita la protection du duc de Montmorency, qui l'admit au nombre de ses gentilshommes et lui assigna une pension de 1,500 livres. Mairet justifia cette faveur, non-seulement par son courage dans une expédition de guerre où il accompagna son protecteur, mais encore par le talent poétique qu'il déploya dans sa tragédie de *Sophonisbe*. C'est le seul de ses ouvrages qui justifie sa célébrité, et c'est aussi le seul que les comédiens aient d'abord refusé de jouer : ils en trouvaient la fable trop simple, la marche trop régulière, le style trop naturel. Mais ce qu'ils refusaient au poète, ils durent l'accorder au duc de Montmorency, et un succès immense, qui se soutint pendant quarante années, prouva aux comédiens que la simplicité, la régularité et le naturel ne sont point des qualités ennemies de l'art dramatique. La *Sophonisbe* est loin de nous paraître un chef-d'œuvre; mais pour le temps où elle fut composée (sept années avant le Cid), c'est une œuvre fort remarquable au triple point de vue de la conception, de la disposition et du style : ce qui le prouve, c'est que Corneille d'abord, puis Voltaire, ont traité le même sujet sans que leurs tragédies aient fait oublier celle de Mairet. Voici en quelques mots l'analyse de cette pièce, dont nous nous attacherons moins à signaler les fautes grossières, comme l'a fait La Harpe, qu'à indiquer les beautés dont il fait à peine mention.

Sophonisbe, fille d'Asdrubal, était fiancée au roi Massinisse; mais Syphax, s'étant rendu maître de ses états,

l'a prise pour femme, quoiqu'il fût alors d'un âge très-avancé. Alors Massinisse est allé demander secours aux Romains, et il est revenu avec Scipion mettre le siége devant la capitale de Syphax. Sophonisbe, du haut des remparts, a vu le roi dont elle devait être l'épouse; et, oubliant ses devoirs, elle lui écrit :

Voyez à quel malheur mon destin est soumis.
Le bruit de vos vertus et de votre vaillance
Me contraint aujourd'hui d'aimer mes ennemis
D'un sentiment plus fort que n'est la bienveillance.

Cet aveu coupable est surpris par Syphax, qui, après avoir accablé sa femme de justes reproches, va combattre Massinisse et est tué dans le combat. Massinisse vainqueur se présente à Sophonisbe. Celle-ci lui demande pour toute grâce de la faire mourir libre, plutôt que de la livrer esclave aux Romains. Massinisse veut faire plus pour elle, et, après lui avoir déclaré son amour, il lui dit.

Puisque Syphax n'est plus, il ne tiendra qu'à vous
D'avoir en Massinisse un légitime époux.

Et Sophonisbe se hâte de répondre :

Quelles reines au monde en beauté si parfaites
Ont jamais mérité l'honneur que vous me faites?
O merveilleux excès de grâce et de bonheur,
Qui met une captive au rang de son seigneur!

Le mariage se fait : mais à peine est-il conclu que Scipion arrive et réclame sa captive pour en orner, suivant l'usage, son char de triomphe. Vainement Massi-

nisse lui annonce que Sophonisbe est sa femme : Scipion ne saurait reconnaître un mariage avec une esclave qui appartient à la république, et il en prononce la nullité. Massinisse, entouré des légions romaines, ne peut faire aucune résistance; il s'écrie :

Que me sert la puissance et le titre de roi
Si dans mon propre état on me donne la loi?
Que me sert le laurier qui me couvre la tête
S'il ne peut empêcher la prochaine tempête
Dont s'en va foudroyer ma gloire et mes plaisirs
Ce mortel ennemi des amoureux désirs,
Ce naturel chagrin, qui, n'aimant rien lui-même,
Ne saurait approuver, ni souffrir que l'on aime!
Enfin de quoi me sert l'audace et la valeur
Si j'ai les bras liés en ce dernier malheur!

Cependant Scipion se dispose à emmener Sophonisbe à Rome, et Massinisse reçoit d'elle ce billet :

Si rien ne peut fléchir la rigueur obstinée
De ceux que mon courage a fait mes ennemis,
Plutôt qu'être captive en triomphe menée,
Donnez-moi le présent que vous m'avez promis.

Ce présent, c'est du poison : Massinisse n'hésite point à lui répondre, en lui envoyant ce qu'elle demande :

Puisqu'il faut obéir à la nécessité,
Recevez de ma part cette coupe funeste;
De tant de biens que j'eus, c'est le seul qui me reste,
Et le dernier témoin de ma fidélité.

Sophonisbe, heureuse d'être aimée et de mourir libre, dit à ses deux suivantes :

Corisbe, je vous prie, et vous aussi, Phénice,
De me faire un plaisir avant que je finisse :
Me l'accorderez-vous?

CORISBE.

Hé! madame, parlez!
Commandez seulement.

SOPHONISBE.

Puisque vous le voulez,
Je vous commande donc, comme votre maîtresse,
De contenir si bien la douleur qui vous presse,
Que vos pleurs ni vos cris ne déshonorent pas
La gloire qui doit suivre un si noble trépas.
N'est-ce point à mes jours une gloire assez grande
Que, tout obscurs qu'ils sont, Rome les appréhende?
Nos vainqueurs sont vaincus, si nous leur témoignons
Qu'ils nous craignent bien plus que nous ne les craignons.
Sus donc, ne perdons pas en discours infertiles
Le temps qu'il faut donner aux effets plus utiles :
Délivrons les Romains de la peur et du mal
Que leur pouvait causer la fille d'Asdrubal!

Elle boit le poison et se fait transporter sur son lit pour y mourir. Massinisse, résolu lui-même à ne pas survivre à Sophonisbe, s'écrie en montrant son cadavre à Scipion :

Regardez maintenant,
O vous, consul romain, et vous son lieutenant,
Si je vous ai rendu l'aveugle obéissance
Que votre autorité veut de mon impuissance.
Ai-je été, qu'il vous semble, ou rebelle ou trop lent
A l'exécution de ce coup violent?
Otez-vous tout sujet de soupçon et de crainte,
Et voyez si sa mort n'est pas une mort feinte;

Voyez si de son teint les roses et les lys
Dans l'hyver de la mort sont bien ensevelis;
Observez ses yeux clos; considérez-la toute,
Tant qu'il ne vous demeure aucun sujet de doute.
Mais, sans considérer ses yeux ni sa couleur,
Il ne faut regarder que ma seule douleur,
Il ne faut qu'observer le deuil qui me transporte
Pour croire assurément que Sophonisbe est morte!
Elle est morte; et ma main, par cet assassinat,
M'a voulu rendre quitte envers votre sénat.
Si la reconnaissance aux bienfaits se mesure,
Cette seule action le paye avec usure.
Par cet acte, témoin de votre cruauté,
J'ai mis dans le tombeau l'amour et la beauté :
Enfin, par cette mort qui fait votre assurance,
Vous n'avez plus de peur, ni moi plus d'espérance!
Quant à moi, désormais tout m'est indifférent :
Et quant à mon État, ma douleur vous le rend.
Après m'avoir ôté le désir de la vie,
Vos biens ni vos honneurs ne me font point envie.
Usurpez l'univers de l'un à l'autre bout :
Je n'y demande rien; je vous le cède tout.
Rendez-moi seulement une chose donnée
Par l'hymen, par l'amour et par la destinée.
En un mot, donnez-moi ce que vous craignez tous,
Et je serai plus riche et plus content que vous :
Rendez-moi Sophonisbe!

Scipion est peu touché de ces plaintes et de ces reproches, et Massinisse se poignarde sur le corps de la femme à laquelle il ne peut survivre.

Toute la dernière partie de cette tragédie est d'un haut pathétique, et il n'est aucun poète qui ne pût se faire honneur de la scène où Massinisse montre à Sci-

pion la victime de la tyrannie romaine : les sentiments en sont vrais, touchants; et c'est à peine si l'émotion dont ils pénètrent permet de remarquer les fautes de style, d'ailleurs beaucoup moins nombreuses que dans le reste de l'ouvrage. Nous devons faire remarquer que Mairet le premier a, dans sa *Sophonisbe*, suivi la règle des trois unités. C'est un mérite dont il faut lui tenir grand compte, au moins en ce qui touche l'unité d'action, seule règle de l'art, ou plutôt du bon sens, qu'il nous soit impossible de sacrifier sur les autels du romantisme.

Il nous répugne à dire que, lorsque le Cid parut, l'auteur de *Sophonisbe* se joignit à la cabale qui s'éleva contre ce chef-d'œuvre; il pouvait faire mieux que de le décrier, c'était de travailler à le surpasser : mais il ne devait être donné à personne de surpasser l'auteur du Cid. Les autres tragédies de Mairet prouvèrent même qu'il était plus que difficile d'en approcher. Des douze ouvrages que Mairet donna au théâtre, la *Sophonisbe* est la seule qui put s'y maintenir. La scène française marchait alors à grands pas vers la perfection, et des poètes que ne soutenait pas un véritable génie ne pouvaient plus y conserver la place qu'ils avaient occupée. Tel fut le sort de Mairet et de Tristan l'Hermite, l'auteur de la tragédie de *Marianne*.

Ce poète avait la prétention de descendre à la fois de Pierre l'Hermite, premier prédicateur des Croisades, et de Tristan l'Hermite, grand prévôt sous Louis XI. Il nous importe peu de décider cette question; c'est le poète, non le gentilhomme, qui doit nous occuper. François-Tristan l'Hermite naquit en 1601 au château

de Soliers, dans la Marche. Placé dès son enfance près du marquis de Verneuil, fils naturel d'Henri IV, il venait d'entrer dans sa quatorzième année lorsqu'il tua en duel un garde-du-corps et fut obligé de se réfugier en Angleterre. Le manque d'argent le fit rentrer en France sous un nom supposé, et Scévole de Sainte-Marthe, qui lui donna asile pendant seize mois, ayant remarqué ses heureuses dispositions pour la littérature, lui obtint la place de secrétaire du marquis de Villars-Montpezat. Le marquis d'Humières, premier gentilhomme de la chambre, l'ayant reconnu dans cette humble condition, obtint sa grâce et le fit attacher comme gentilhomme à Gaston, duc d'Orléans. Tristan profita de ses loisirs de courtisan pour se livrer à sa double passion, le jeu et la poésie. Le jeu lui fut contraire, mais la poésie put le consoler, par la gloire, des coups de la fortune, et le théâtre surtout lui procura des triomphes dont il est difficile aujourd'hui de ne pas s'étonner quand on songe que sa *Marianne* fut représentée en 1637, un an après le Cid, dont elle balança le succès.

Est-ce uniquement au mauvais goût de l'époque qu'il faut s'en prendre si l'on n'a pas su faire la différence entre deux ouvrages si peu comparables? Le public d'alors était-il donc dépourvu de lumières à ce point qu'il pût confondre dans une même admiration Marianne et le Cid, Tristan et Corneille? De pareilles erreurs se rencontrent trop souvent dans l'histoire des lettres pour qu'on n'en cherche pas les motifs ailleurs que dans le mauvais goût des spectateurs. Il n'est pas nécessaire d'avoir une grande habitude du théâtre pour s'apercevoir

que le succès des ouvrages dramatiques ne dépend pas toujours de leur mérite littéraire : ce qui le prouve surtout, c'est le petit nombre de tragédies et de comédies qui triomphent de l'épreuve d'une reprise. On est tout étonné de voir que des ouvrages qui d'abord avaient obtenu des applaudissements presque universels et dont il avait fallu donner cent représentations consécutives pour satisfaire la curiosité et l'admiration publiques n'ont pu, quelques années après, soutenir à la scène leur ancienne réputation. Le public n'était devenu ni plus ni moins éclairé ; mais les circonstances avaient changé. L'à-propos est au théâtre une grande cause de succès, et souvent une année suffit pour vieillir un ouvrage au point de le rendre méconnaissable. Combien de pièces ont réussi pour des causes étrangères à leur mérite, telles, par exemple, que le talent d'un acteur ! Combien d'autres peut-être ont échoué par l'impuissance des comédiens, qui n'ont pas su s'élever à la hauteur du poète ! Pourquoi ne trouverions-nous pas la principale cause de l'immense succès de la *Marianne* de Tristan dans le talent qu'y déploya un acteur nommé Mondory, talent dont il est fait mention dans toutes les chroniques littéraires de cette époque ? On prétend qu'il déployait dans les fureurs d'Hérode une telle énergie que, succombant à la fatigue du rôle, il fut bientôt forcé de quitter le théâtre. En faut-il plus pour expliquer la vogue prodigieuse d'une tragédie qui d'ailleurs, sans approcher du Cid, ne manquait pas d'un certain mérite, quoiqu'elle ne soit plus guère connue aujourd'hui que de nom. Nous ne pouvons nous dispenser d'y donner quelque attention si nous voulons étudier

avec soin la marche et les progrès de l'art dramatique en France.

L'histoire nous dit qu'Hérode fut roi de Judée au temps de la toute-puissance romaine, sous l'empereur Auguste, et que ce tyran se consolait de sa basse condescendance aux volontés de Rome par des actes de cruauté presque sans exemple. Il avait épousé Marianne, petite fille d'Hyrcan, ancien roi de Judée, et son amour pour elle avait une violence et un emportement qui lui donnaient tous les caractères de la haine. Marianne, de son côté, trop fière pour dissimuler les sentiments d'horreur qu'il lui inspirait, repoussait avec indignation l'amour d'un époux qui avait fait périr son aïeul Hyrcan et son frère Aristobule. Hérode, attribuant la haine que lui témoignait Marianne à un amour coupable, n'écouta plus que sa jalousie et la fit empoisonner. C'est sur cette donnée historique que Tristan a bâti la fable de sa tragédie.

Tristan nous montre Hérode tourmenté par un rêve dans lequel Aristobule, frère de Marianne, est venu lui reprocher ses crimes. Salomé, sa sœur, loin de le rassurer, cherche à lui faire entendre que cet avertissement des cieux lui révèle les projets de vengeance de Marianne. Salomé fait plus, elle corrompt un échanson d'Hérode, qui vient dénoncer la reine comme l'ayant engagé à empoisonner le roi. Hérode, furieux, fait venir Marianne et lui reproche son crime en présence du témoin qui l'accuse : Marianne répond à ce faux témoin :

Monstre issu de l'enfer pour nuire à l'innocence,
Oses-tu bien mentir avec tant d'assurance.

De ta noire action tu recevrais le fruit,
Si tu n'étais porté par ceux qui t'ont instruit.
Ce témoignage faux est digne du supplice ;
Mais, pour t'en garantir, mon juge est ton complice.
De bon cœur je pardonne à ta mauvaise foi :
Tu sers par intérêt de plus méchants que toi :
Cette injure est contrainte et n'a rien qui me fâche.
De tous mes ennemis tu n'es pas le plus lâche.

Marianne bientôt après est condamnée à mort et dit à Hérode :

Poursuis, poursuis, barbare, et sois inexorable ;
Car ta haine, obstinée à me priver du jour,
M'oblige beaucoup plus que n'a fait ton amour.
Ici ta passion répond à mon envie :
Tu flattes mon désir en menaçant ma vie :
Je dois bénir l'excès de ta sévérité,
Car je vais de la mort à l'immortalité.

Hérode, quand l'arrêt est prononcé, lui offre sa grâce si elle veut lui donner son amour en échange. Mais la fière Marianne préfère la mort. Hérode reste en proie à son désespoir, qui augmente encore lorsque Narbal vient lui faire ce récit :

Alors que dans la tour on la vint avertir
Qu'un rigoureux arrêt la pressoit d'en sortir,
Le funeste récit de sa triste sentence
Ébranla tous les cœurs, mais non pas sa constance :
Car, bravant ses malheurs, elle fit assez voir
Que ce choc furieux n'avait pu l'émouvoir.
Elle n'exprima point de sentiments timides ;
Ses yeux restèrent secs parmi nos yeux humides ;

Et des rayons de joie, éclairant ses appas,
Firent voir que la mort ne lui déplaisoit pas.
Après qu'elle eut fait part de quelques pierreries
A ses filles d'honneur qu'elle a le plus chéries,
Et qu'en les embrassant elle leur eut enjoint
De ne la suivre pas ou de ne pleurer point,
Elle tourna ses pas, et plus gaie et plus belle,
Où l'échafaud dressé prenait le deuil pour elle.
Jamais on ne la vit dans un plus noble orgueil :
On lisait sur son front le mépris du cercueil.

Quand enfin Hérode apprend que sur l'échafaud, et avant que le bourreau

D'un prompt éclair d'acier lui fit voler la tête,

Marianne a protesté de son innocence, il s'abandonne à ses remords et s'écrie :

Quel fleuve ou quelle mer sera jamais capable
D'effacer la noirceur de ce crime exécrable?
Quelle affreuse montagne et quel antre écarté
Pourront servir d'asile à mon impiété?
Trouverai-je un refuge au centre de la terre,
Où mon crime se trouve à l'abri du tonnerre,
Où je puisse me voir sans peine et sans effroi,
Où je ne traîne point mon enfer après moi?

Ce dernier vers serait remarqué même dans Corneille et dans Racine. Nous en pourrions citer quelques autres qui ne le cèdent point à celui-là. Ainsi, après avoir voulu se tuer, après avoir demandé au peuple juif de venger la reine, et leur avoir dit :

Mais vous n'en ferez rien, timide nation,
Qui n'osez entreprendre une belle action :

Vous avez trop de peur d'acquérir de la gloire;
Vous auriez du regret de vivre dans l'histoire,
Et qu'un trait de courage et de fidélité
Vous rendît remarquable à la postérité....

Il s'adresse aux cieux et s'écrie :

Témoins de sa bassesse et de ma violence,
Cieux, qui voyez le tort que souffre l'innocence,
Versez sur ce climat un malheur infini;
Punissez ces ingrats qui ne m'ont pas puni!

La Harpe cite ce dernier vers comme le seul beau qui soit dans la pièce. C'est montrer plus que de la sévérité, et nous ne pouvons partager son mépris pour un ouvrage dont les beautés sans doute ne rachètent point les défauts, mais qui n'est pas tellement dépourvu de mérite que Voltaire, traitant le même sujet, ait dédaigné d'en imiter les principaux traits, et entre autres le passage où Hérode, après qu'on lui a fait le récit de la mort de Marianne, demande, dans l'égarement de sa douleur, qu'on la lui amène pour qu'elle reçoive son pardon, comme s'il la croyait encore vivante. Voltaire a cru mieux faire que Tristan en altérant le caractère connu d'Hérode et même celui de Marianne : nous ne pensons pas que le théâtre autorise ces mensonges historiques, quand il n'en résulte pas de ces beautés qui justifient tout.

Tristan l'Hermite mourut le 7 septembre 1655, à l'âge de cinquante-quatre ans : voici en quels termes Loret, dans sa *Gazette littéraire*, rend compte de cet événement :

Mardi, cet auteur de mérite
Que l'on nomme Tristan l'Hermite,

Qui, faisant aux muses la cour,
Donnait aux vers un si bon tour,
Si vertueux, si gentilhomme,
Et qui d'être un fort honnête homme
Avait en tout lieu le renom,
Décéda, du mal de poulmon,
Dans le très-noble hôtel de Guise,
Où ce prince, que chacun prise,
Par ses admirables bontés,
Ses soins et générosités,
Dès long-temps s'était fait paraître
Son bienfaiteur, Mécène et maître.
On mit dans l'église Saint-Jean
Le corps dudit monsieur Tristan.

Le poète de cette époque que son caractère et son talent rapprochent le plus de Corneille naquit trois ans après ce grand poète, en 1609, dans la ville de Dreux. Le beffroi de l'Hôtel-de-Ville attestait, par l'inscription qu'on y avait gravée, qu'un de ses aïeux exerçait à Dreux, en 1561, les fonctions de lieutenant-général du bailliage. Ce poète s'appelait Jean de Rotrou. La lecture des tragiques grecs l'enthousiasma tellement, que dans le désir de les imiter, il composa et fit jouer, n'ayant pas encore dix-neuf ans, *l'Hypocondriaque* ou *le Mort amoureux*. Un an après il donna la *Bague de l'oubli*, dont il avait pris le sujet à une comédie de Lope de Vega. Non-seulement il avoua son emprunt, mais encore il déclara hautement que ce qu'il y avait de mieux dans son ouvrage appartenait au poète espagnol. Cette modestie, si rare chez les auteurs, et surtout le talent original dont cette imitation même donnait la preuve, méritèrent au jeune poète la faveur du cardi-

nal de Richelieu, qui fit jouer dans son palais une comédie de Rotrou, lui donna une pension de six cents livres, et l'associa aux poètes qu'il faisait travailler aux pièces de son invention dont il traçait les plans. Cette association le mit en rapport avec Corneille, un peu plus âgé que lui, mais moins célèbre alors, et il se forma entre eux un lien mutuel d'estime et d'amitié que rien ne put rompre et qui résista même à leur rivalité de succès. Avant le Cid, Corneille appelait Rotrou son père; après le Cid, Rotrou appela Corneille son maître; et loin de s'unir, comme Mairet, à la jalousie et à la vengeance de Richelieu, il se prononça pour le Cid, au risque de perdre les bonnes grâces du tout-puissant ministre. Rotrou ne se contenta pas d'admirer le Cid : il comprit que des imitations soit du théâtre grec, soit du théâtre espagnol, imitations souvent inférieures aux modèles, ne pouvaient obtenir que des triomphes passagers. Corneille aussi avait pris le sujet du Cid dans un drame espagnol; mais combien cette fois l'imitation l'emportait sur l'original! Corneille avait fait une véritable création. Rotrou le sentit, et, de ce moment, il s'efforça de donner à ses plans plus de régularité, à ses caractères plus d'élévation, à son style plus de correction. De légitimes succès récompensèrent ses efforts, et plusieurs pièces nouvelles, tragédies et comédies, vinrent attester que ce n'était point en vain qu'il avait pris pour maître l'auteur du *Cid*. Il avait pour celui-ci une si vive reconnaissance et une si grande admiration, que, dans sa tragédie du *Véritable Saint-Genest*, il introduisit, sous couleur de noms romains, l'éloge de Corneille. Voici comment :

Dioclétien interroge le comédien Saint-Genest sur l'état du théâtre :

Mais passons aux auteurs, et dis-nous quel ouvrage
Aujourd'hui sur la scène a le plus haut suffrage?
Quelle plume est en règne, et quel fameux esprit
S'est acquis dans le cirque un plus juste crédit?

GENEST.

Les goûts sont différents, et souvent le caprice
Établit ce crédit, bien plus que la justice.

DIOCLÉTIEN.

Mais entre autres encor qui l'emporte à ton sens?

GENEST.

Mon goût, à dire vrai, n'est pas pour les récents.
De trois ou quatre au plus peut-être la mémoire
Jusqu'aux siècles futurs conservera sa gloire.
Mais de les égaler à ces fameux auteurs
Dont les derniers des temps seront adorateurs,
Et de voir leurs travaux avec la révérence
Dont je vois les écrits d'un Plaute ou d'un Térence,
Et de ces doctes Grecs, dont les rares brillans
Font qu'ils vivent encor si beaux après mille ans,
Et dont l'estime enfin ne peut être effacée,
Ce serait vous mentir et trahir ma pensée.

Venant ensuite aux tragédies de son temps, Genest, ou plutôt Rotrou, ajoute :

Nos plus nouveaux sujets, les plus dignes de Rome,
Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme
A qui les rares fruits que sa muse produit
Ont acquis sur la scène un légitime bruit
(Et de qui, certes, l'art, comme l'estime, est juste),
Portent les noms fameux de Pompée et d'Auguste.

Ces poèmes sans prix, où son illustre main
D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,
Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre,
Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre.

Il était impossible de ne pas reconnaître dans ce portrait l'auteur de *Cinna* et de la *Mort de Pompée*, et chaque fois qu'on représentait la tragédie de Saint-Genest, de nombreux applaudissements ne manquaient jamais de récompenser Rotrou de l'hommage public qu'il rendait à son maître.

Rotrou a fait, en vingt années, près de quarante tragédies, comédies ou tragi-comédies. Cette facilité n'a point tourné à sa gloire ; c'est le mérite dont la postérité tient le moins de compte aux auteurs. Tous ses ouvrages sentent la précipitation du travail et accusent sa négligence à corriger ce qu'a toujours de défectueux le premier jet d'une imagination facile. Il est hors de doute, par exemple, que si Rotrou avait eu soin de retrancher de sa tragédie de *Venceslas*, son plus bel ouvrage, les locutions ampoulées, les antithèses forcées, les métaphores outrées qui la déparent, les nombreuses beautés qu'on y trouve feraient de cette pièce une des meilleures tragédies de la scène française. Il est fâcheux que Rotrou ait laissé ce soin à un écrivain du siècle dernier, à Marmontel, qui, n'ayant pas l'énergie du contemporain et de l'ami de Corneille, n'est parvenu qu'à faire regretter ce qu'il a effacé. Il vaut mieux laisser au vieux poète ses couleurs rudes et heurtées que de les éteindre en cherchant à les adoucir.

Venceslas, roi de Pologne, a deux fils, dont l'un, Ladislas, s'abandonne à la fougue de ses passions, et non

moins amoureux qu'ambitieux, convoite à la fois la main de Cassandre, duchesse de Cunisberg, et le trône de son père; l'autre fils, Alexandre, prince loyal et respectueux, est son rival secret, et se sert de son ami Fédéric, duc de Courlande, pour faire connaître son amour à la belle Cassandre. Ce Fédéric, qui a rendu d'immenses services à la Pologne, est le favori de Venceslas, et Ladislas le hait d'autant plus qu'il le soupçonne d'aimer Cassandre et d'en être aimé, tandis que la femme que réellement il aime est l'infante Théodore, sœur des deux princes rivaux. Venceslas, dans l'espoir de réconcilier ses fils, fait d'abord venir le fougueux Ladislas, qui témoigne son impatience par ce vers peu filial :

Que la vieillesse souffre et fait souffrir autrui!

Venceslas lui reproche d'aspirer au trône avant sa mort, et lui dit :

Toutes vos actions démentent votre rang;
Je n'y vois rien d'auguste et digne de mon sang.
J'y cherche Ladislas et ne le puis connaître :
Vous n'avez rien d'un roi que le désir de l'être;
Et ce désir, dit-on, peu discret et trop prompt
En souffre avec ennui le fardeau sur mon front.
Vous plaignez le travail où ce fardeau m'engage,
Et, n'osant m'attaquer, vous attaquez mon âge.
Je suis vieux; mais un fruit de ma vieille saison
Est d'en posséder mieux la parfaite raison.
Régner est un secret dont la haute science
Ne s'acquiert que par l'âge et par l'expérience.
Un roi vous semble heureux; et sa condition
Est douce au sentiment de votre ambition :

Il dispose à son gré des fortunes humaines :
Mais, comme les douceurs, en savez-vous les peines?
A quelque heureuse fin que tendent ses projets,
Jamais il ne fait bien au gré de ses sujets :
Il passe pour cruel, s'il garde la justice;
S'il est doux, pour timide et partisan du vice;
S'il se porte à la guerre, il fait des malheureux;
S'il entretient la paix, il n'est pas généreux;
S'il pardonne, il est mou; s'il se venge, barbare;
S'il donne, il est prodigue; et s'il épargne, avare.

Après ce tableau si vrai du destin des rois, Venceslas reproche à son fils sa haine pour son frère et pour Fédéric, et le menace de son courroux s'il ne consent pas à se réconcilier avec eux. Ladislas lui répond : pour montrer qu'il est digne du trône, il trace ainsi les devoirs de la royauté :

Ne sais-je pas qu'un roi qui veut qu'on le révère
Doit mêler à propos l'affable et le sévère;
Et, selon l'exigence et des temps et des lieux,
Savoir faire parler et son front et ses yeux?
Mettre bien la franchise et la feinte en usage,
Porter tantôt un masque et tantôt un visage,
Quelque avis qu'on lui donne être toujours pareil,
Et se croire souvent plus que tout son conseil?
Mais surtout (et de là dépend l'heur des couronnes)
Savoir bien appliquer les emplois aux personnes,
Et faire, par des choix judicieux et sains,
Tomber le ministère en de fidèles mains;
Élever peu de gens si haut qu'ils puissent nuire,
Être lent à former aussi bien qu'à détruire,
Des bonnes actions garder le souvenir,
Être prompt à payer et tardif à punir.

Quant à se réconcilier avec son frère et le duc Fédéric, Ladislas ne peut s'y résoudre, à moins que son frère ne lui demande excuse d'avoir tiré le glaive contre lui. Venceslas oblige Alexandre à subir cette humiliation : les deux frères s'embrassent, mais sans quitter leur haine, et lorsque le roi demande au duc Fédéric quelle est la récompense qu'il désire pour ses services et que le duc lui parle de son amour, sans nommer celle qu'il aime, Ladislas, qui le croit épris de Cassandre, s'écrie :

Arrêtez, insolent!
Au vol de vos désirs imposez des limites,
Et proportionnez vos vœux à vos mérites :
Autrement, au mépris et du trône et du jour,
Dans votre infâme sang j'éteindrai votre amour.

Le prince Alexandre se décide alors à épouser Cassandre en secret, et Ladislas, qui est informé qu'un mariage doit avoir lieu la nuit, ne doute pas que ce ne soit le duc Fédéric qui, pour lui enlever celle qu'il aime, ait préparé cette union mystérieuse : il attend son rival au passage et lui plonge un poignard dans le sein. Il croit avoir frappé le duc : mais c'est son frère qu'il a tué. Quelle est donc sa surprise lorsqu'il voit apparaître Fédéric et Cassandre qui viennent annoncer à Venceslas l'assassinat de son fils Alexandre et lui demander le châtiment de l'assassin! Ladislas avoue son crime et dit à son père :

Craignez tout d'une main qui peut tuer un frère!...

Le malheureux Venceslas, forcé d'obéir à son devoir

de roi plus qu'à ses sentiments de père, fait venir son fils; l'embrasse en pleurant et lui dit :

Savez-vous de quel sang vous avez pris naissance?

LADISLAS.

Je l'ai mal témoigné; mais j'en ai connaissance.

VENCESLAS.

Sentez-vous de ce sang les nobles mouvements?

LADISLAS.

Si je ne les produis, j'en ai les sentiments.

VENCESLAS.

Enfin d'un grand effort vous sentez-vous capable?

LADISLAS.

Oui, puisque je résiste à l'ennui qui m'accable,
Et qu'un effort mortel ne peut aller plus loin.

VENCESLAS.

Armez-vous de vertu : vous en avez besoin.

LADISLAS.

S'il est temps de périr, mon âme est toute prête.

VENCESLAS.

L'échafaud l'est aussi : portez-y votre tête!
Plus condamné que vous, mon cœur vous y suivra;
Je mourrai plus que vous du coup qui vous tuera....
Adieu, sur l'échafaud portez le cœur d'un prince,
Et faites-y douter à toute la province
Si, né pour commander et destiné si haut,
Vous mourez sur un trône ou sur un échafaud.
Duc, remenez le prince....

LADISLAS.

O vertu trop sévère!
Venceslas vit encore et je n'ai plus de père!

Après ce beau dialogue, l'infante Théodore implore le pardon de son frère, et le duc Fédéric se joint à elle et demande la grâce du prince pour prix de ses services : le peuple lui-même entoure le palais et sollicite à grands cris la liberté de Ladislas, et, voyant qu'il ne peut être en même temps roi et père, Venceslas fait venir son fils, ôte sa couronne de son front et la met sur la tête de Ladislas en disant :

Il faut que votre tête ou tombe ou la soutienne ;
Il vous en faut pourvoir, s'il vous faut pardonner,
Et punir votre crime ou bien le couronner.
L'État vous la souhaite, et le peuple m'enseigne,
Voulant que vous viviez, qu'il est las que je règne.
La justice est aux rois la reine des vertus ;
Et me vouloir injuste est ne me vouloir plus.
Je ne veux plus d'un rang où je vous suis contraire :
Soyez roi, Ladislas ; et moi, je serai père !...
Roi, je n'ai pu des lois souffrir les ennemis ;
Père, je ne pourrai faire périr un fils....
Sans peine je descends de ce degré suprême :
J'aime mieux conserver un fils qu'un diadème.

Toutes les situations que nous venons d'indiquer, tous les vers que nous venons de citer ont le caractère de grandeur qui convient à la tragédie. Ladislas, passionné, fougueux, mais noble et repentant du crime involontaire qu'il a commis, est un caractère éminemment dramatique et admirablement tracé. Le coup de poignard qu'il a porté a étouffé en lui tous les penchants vicieux et réveillé toutes les nobles vertus de son âme. Ce changement est dans la nature, et c'est bien à tort, selon

nous, qu'il a été reproché au poète. Quant à Venceslas, il n'existe point au théâtre un plus beau rôle de roi et de père, et toutes les fois qu'il se trouvera des acteurs en état de bien rendre ces deux personnages, la tragédie de Rotrou se soutiendra sans désavantage même auprès des chefs-d'œuvre de Corneille, tant il semble, dans cet ouvrage, avoir profité de l'exemple de son maître.

Nous devrions peut-être nous borner à ce peu de mots sur le chef-d'œuvre de Rotrou, dans la crainte que l'examen des autres pièces et la citation d'autres fragments ne fissent déchoir dans votre esprit l'auteur de *Venceslas;* car il faut avouer que trop souvent il a sacrifié au mauvais goût qui régnait de son temps au théâtre, mauvais goût auquel le grand Corneille lui-même n'a pas toujours échappé. Mais nous pouvons toutefois, et sans craindre de rabaisser Rotrou, revenir sur une pièce que nous avons déjà nommée, *le véritable Saint Genest.* Cette tragédie, aujourd'hui bien oubliée, renferme une des situations les plus hardies et les plus belles qui soient au théâtre.

L'empereur Dioclétien, voulant célébrer par des fêtes les noces de sa fille, fait venir des comédiens, et parle ainsi au plus fameux de la troupe, à Genest :

Ton art est toujours même et tes charmes égaux
Aux sujets anciens, aussi bien qu'aux nouveaux;
Mais on vante surtout l'inimitable adresse
Dont tu feins d'un chrétien le zèle et l'allégresse,
Quand, le voyant marcher du baptême au trépas,
Il semble que les feux soient des fleurs sous tes pas.

Genest, pour complaire à l'empereur, propose de jouer devant lui

Le trépas d'Adrien, l'un de ces obstinés
Par vos derniers arrêts naguère condamnés.

Dioclétien y consent, et la tragédie d'Adrien se joue comme épisode de la tragédie de *Saint Genest,* en présence de toute la cour.

Dans cette pièce, Adrien répond à quelqu'un qui l'interroge sur le nouveau dieu qu'il sert :

La nouveauté, seigneur, de ce maître des maîtres
Est devant tous les temps et devant tous les êtres.
C'est lui qui du néant a tiré l'univers;
Lui qui dessus la terre a répandu les mers,
Qui de l'air étendit les humides contrées,
Qui sema de brillants les voûtes azurées,
Qui fit naître la guerre entre les éléments,
Et qui règle des cieux les divers mouvements.
La terre à son pouvoir rend un muet hommage;
Les rois sont ses sujets, le monde est son partage.
Si l'onde est agitée, il la peut affermir;
S'il gourmande les vents, ils n'osent plus frémir;
S'il commande au soleil, il arrête sa course.
Il est maître de tout comme il en est la source.
Tout subsiste par lui; sans lui rien n'eût été.
De ce maître, seigneur, voilà la nouveauté.

Ces vers et d'autres, non moins beaux, dont se compose le rôle joué par Genest font une telle impression sur son âme qu'en les répétant il se sent peu à peu converti au christianisme; si bien qu'au moment où Adrien

proclame hautement sa foi en présence de l'empereur, Genest oublie son rôle et, dans son enthousiasme, il s'écrie :

Le Dieu que j'ai haï m'inspire son amour :
Adrien a parlé ; Genest parle à son tour.
Ce n'est plus Adrien ; c'est Genest qui respire
La grâce du baptême et l'honneur du martyre.
Mais Dieu n'a point commis à vos profanes mains
Ce sceau mystérieux dont il marque ses saints.

(*Regardant le ciel d'où tombent des palmes.*)

Un ministre céleste, avec une eau sacrée
Pour laver mes forfaits, fend la voûte azurée :
Sa clarté m'environne, et l'air de toutes parts
Résonne de concerts et brille à mes regards.
Descends, céleste acteur ; tu m'attends, tu m'appelles :
Attends, mon zèle ardent me fournira des ailes.

Et il sort du théâtre pour chercher le baptême tandis que son interlocuteur, resté seul tout interdit :

Ma réplique a manqué ; ces vers sont ajoutés,

dit-il ; la représentation est interrompue : mais bientôt Genest, qui vient de recevoir le baptême, reparaît en disant :

Suprême Majesté, qui jettes dans les âmes,
Avec deux gouttes d'eau, de si sensibles flammes,
Achève tes bontés ; représente avec moi
Les saints progrès des cœurs convertis à ta foi !

Puis, s'adressant aux acteurs étonnés, il leur dit :

Et vous, chers compagnons de la basse fortune
Qui m'a rendu la vie avecque vous commune,
Marcèle, et vous, Ségeste, avec qui tant de fois
J'ai du Dieu des chrétiens scandalisé les lois,
Si je vous puis prescrire un avis salutaire,
Cruels, adorez-en jusqu'au moindre mystère,
Et cessez d'attacher avec de nouveaux clous
Un Dieu qui sur la croix daigna mourir pour nous.

Telles sont les principales situations de cette tragédie, dont la conception est, vous le voyez, aussi grande qu'originale. Cette conversion d'un comédien au milieu de son rôle, cette illumination divine, ce dévouement spontané à un martyre véritable sont de nature à produire un grand effet dramatique : et tout l'honneur en est à Rotrou.

Qui peut dire à quelle hauteur se serait élevé l'auteur de *Venceslas* et de *Saint Genest* si la mort n'était venue l'arrêter dans sa carrière à un âge où le talent doit grandir encore? La cause de cette mort est trop glorieuse pour que nous n'entrions pas à ce sujet dans quelques détails.

Rotrou habitait Dreux, où il exerçait les fonctions de lieutenant criminel et civil, et il ne venait guère à Paris que pour faire jouer ses pièces. En 1650, il était dans cette dernière ville, occupé de quelque soin de ce genre, lorsqu'il apprend qu'une épidémie désole sa ville natale. C'est une fièvre pourprée dont les progrès sont si rapides que la science est impuissante pour les arrêter. Déjà le maire et les principaux habitants ont succombé, et, dans la terreur qu'inspire le fléau, chacun cherche à

se dérober par la fuite à une mort qui, autrement, semble inévitable. Tandis que tout le monde s'éloigne de la ville infectée, un seul homme, malgré les prières de ses amis, malgré les larmes d'un frère, quitte Paris et arrive à Dreux : cet homme, c'est Rotrou. « Que venez-vous faire ici? lui crient ses compatriotes affligés de son retour. — Je viens remplir mon devoir, » répond-il ; et il parcourt la cité pour donner, là, l'exemple du courage, ici, les conseils de la résignation. Rentré dans sa maison, il écrit à son frère : « Le péril où je me trouve » est imminent. Au moment où je vous écris, les cloches sonnent pour la vingt-deuxième personne morte » aujourd'hui : ce sera pour moi demain peut-être ; » mais ma conscience a marqué mon devoir : que la » volonté de Dieu s'accomplisse... » Trois jours après, Rotrou était mort. La volonté de Dieu avait frappé, à l'âge de quarante et un ans, l'un des hommes dont le talent et le caractère ont le plus honoré la poésie et l'humanité.

La Harpe nous paraît avoir jugé trop sévèrement Rotrou en disant qu'il *a plus imité les défauts du théâtre espagnol que les beautés du théâtre grec*. Ce reproche est fondé en partie sans doute, mais il eût été juste d'ajouter : Quand Rotrou n'imite personne, quand il est lui-même, il s'élève presque à la hauteur de Corneille. L'imitation, quelque heureuse qu'elle soit, n'arrive jamais au niveau du génie ; et loin de croire que l'imitation du théâtre espagnol ait été pour nos poètes d'un grand avantage, nous sommes convaincu qu'elle leur a été le plus souvent funeste, par la raison que l'on imite plus

aisément les défauts que les beautés des écrivains que l'on prend pour modèles. Ce que nous blâmons aujourd'hui dans les œuvres de Rotrou et même de Corneille, c'est en général ce qu'ils ont emprunté aux poètes espagnols, tandis que ce qui n'appartient qu'à leur génie est demeuré et demeurera éternellement beau.

LEÇON XXIV.

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

CORNEILLE — PREMIÈRE PARTIE.

Lorsque vient au monde le fils d'un roi, les cloches s'ébranlent, le canon retentit pour annoncer aux peuples le grand événement qui doit les combler de joie. Dans l'ancien temps, il était rare que quelque astrologue ne découvrît pas alors dans l'étendue des cieux un astre nouveau, venu tout exprès pour dire à la terre qu'elle eût à se réjouir. Mais lorsque naît un homme de génie, nul ne le sait, hors Dieu, qui a marqué son front du sceau divin et tracé sa mission providentielle parmi les hommes. Ce n'est qu'après que le génie s'est révélé et que sa gloire est reconnue, que l'on recherche, dans les circonstances de sa naissance ou dans les événements de sa jeunesse, des signes merveilleux qui expliquent son avenir. Force nous est donc de l'avouer, le 6 juin 1606, jour où naquit à Rouen Pierre Corneille, aucune nouvelle étoile ne brilla dans les cieux et aucun incident surna-

turel n'annonça la venue d'un grand homme : son père, maître des eaux et forêts en la vicomté de Rouen, et sa mère, Marthe Lepesant, éprouvèrent cette joie, commune à tant d'autres époux, d'avoir un fils pour l'aimer et pour l'élever dans la pratique des vertus dont ils donnaient eux-mêmes l'exemple ; mais rien ne leur dit que le nom de Pierre Corneille dût être un jour un des noms les plus glorieux dont la France pût s'honorer.

Élevé chez les Jésuites, le jeune Corneille reçut cette éducation forte qu'on trouvait alors dans les colléges de cet ordre fameux, et il n'oublia jamais ce qu'il devait à la solidité de leur enseignement. Sa famille l'ayant destiné au barreau, il obéit à sa famille ; et comme il s'était préparé à cette carrière sans vocation, il y entra sans succès. Un heureux hasard fit naître tout à coup le génie poétique de notre avocat. Un de ses amis le conduit chez une demoiselle dont il est épris, pour le faire juge de la bonté de son choix : Corneille en est bientôt tellement convaincu qu'il ne tarde pas à devenir le rival de son ami et qu'il le supplante dans le cœur de la belle. Cette aventure lui paraît si plaisante que, sans savoir pour ainsi dire ce qu'est une pièce de théâtre, sans connaître aucunes règles, pas plus la rhétorique d'Aristote que la poétique de Lope de Vega, il la met en comédie, n'ayant pour guide, comme il le dit, qu'un peu de sens commun : puis il vient à Paris ayant en poche ses cinq actes et sans autre recommandation qu'un nom parfaitement inconnu. Aussi n'ose-t-il point présenter son œuvre aux fameux comédiens de l'hôtel de Bourgogne, seul théâtre qui existât alors ; il l'offre modestement à

de pauvres acteurs qui cherchaient à s'organiser en *compagnie* dans la rue du Petit-Bourbon. Bien leur prend de ne pas repousser dédaigneusement le poète de vingt ans qui vient leur présenter sa pièce de début : le succès de *Mélite* commence la fortune du nouveau théâtre. Mais, tout en révélant la venue d'un poète dramatique supérieur aux Garnier et aux Hardy, il n'annonce point encore à la France un grand poète. Le public, habitué aux intrigues embrouillées qu'avaient importées d'Espagne de maladroites imitations de Lope de Vega, trouve trop simple et trop naturel le sujet de *Mélite*, et Corneille, pour complaire au public, s'empresse de donner *Clitandre* « au risque d'accabler et de confondre la mémoire des spectateurs par la quantité d'intrigues et de rencontres » qu'il y a entassées à dessein. Le style en est plus soutenu que celui de *Mélite;* mais « c'est tout ce qu'on en peut trouver de supportable. » Qui a dit cela? c'est Corneille lui-même. Que dirons-nous de la comédie de *la Veuve* ou *le Traître trahi?* Rien, si ce n'est que dans la préface nous trouvons cette phrase : « La comédie n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours, et la perfection des portraits consiste en la ressemblance : sur cette maxime, je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent et de les faire discourir en honnêtes gens et non pas en auteurs. » Ainsi, déjà Corneille voit ce qu'il faut faire, mais il ne le fait pas encore, tant est puissant sur les meilleurs esprits l'entraînement du mauvais exemple. Tous les défauts du temps, tels que les pointes, les comparaisons,

les allégories que le poète Hardy avait mises en faveur, se remarquent encore, mais avec un caractère plus élevé et moins trivial, dans *la Galerie du Palais*, *la Suivante* et *la Place Royale*, toutes comédies en cinq actes et en vers, car alors une pièce qui avait moins de cinq actes et qui n'était pas écrite en vers ne comptait point en littérature.

Corneille, las d'obtenir dans la comédie des succès qui ne le satisfont point, et ayant peut-être senti s'éveiller en lui le génie tragique en voyant le succès de la *Sophonisbe* de Mairet, croit trouver dans la *Médée* de Sénèque une heureuse conquête pour la scène française. Il se trompait : une méchante femme qui se venge d'un méchant homme en tuant ses propres enfants peut donner lieu à des déclamations ampoulées comme celles du tragique latin, mais une mère qui tue ses fils révolte plutôt qu'elle ne touche, et tout son art de magicienne, qui ne peut rien, détruit encore le seul intérêt que son désespoir ferait naître s'il était moins déclamatoire. Aussi, de toute cette tragédie n'est-il resté qu'un mot; mais il est sublime, et si la pensée en est dans Sénèque, l'énergie de l'expression appartient à Corneille. Nérine dit à Médée :

> Votre pays vous hait; votre époux est sans foi.
> Dans un si grand revers que vous reste-t-il?
>
> MÉDÉE.
>
> Moi!
> Moi, dis-je, et c'est assez.

Il semble que ce mot soit comme un premier éclair qui perce le nuage et annonce la foudre : il annonce Corneille.

La tragédie de *Médée*, jouée en 1635, était assurément très-supérieure aux tragédies de Boisrobert et autres qui étaient alors en faveur sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne : cependant elle réussit faiblement, et n'eut d'autre avantage pour le poète que d'attirer sur lui les regards de Richelieu, qui le jugea digne de travailler aux ouvrages de théâtre dont il traçait le plan et dirigeait l'exécution. Le cardinal ne les avouait point, mais il n'était point fâché, quand ils réussissaient, qu'on l'en crût l'auteur. Corneille, qui avait besoin d'appui, se prêta à ce petit manége; mais il eut soin de garder pour lui les trésors de son génie : et après avoir sacrifié une dernière fois au mauvais goût dans la comédie de *l'Illusion comique*, il arriva à ce moment où l'homme de génie commence à sentir sa force et sa puissance, et, rejetant les liens qui gênaient sa marche, s'avance d'un pas ferme et confiant vers son glorieux avenir.

Corneille, dans ses premiers ouvrages, avait cherché en imitant les drames espagnols à les soumettre aux exigences des règles classiques, mais il s'était aperçu bientôt que ce mariage de deux genres opposés ne pouvait produire aucun heureux fruit, et que peut-être valait-il mieux, ou subir sans murmure la règle des trois unités, ou bien s'affranchir de toute règle comme l'avait fait Lope de Vega en Espagne, comme le faisait Shakspeare en Angleterre. Ce dernier n'était alors nullement connu en France, tandis que les poètes espagnols y étaient en grande faveur. La littérature espagnole avait fait invasion chez nous plus encore que la littérature italienne,

et dans certains esprits elle entrait même en rivalité avec les lettres grecques et latines.

On raconte que Corneille, ayant fait un changement au troisième acte de la comédie des *Tuileries*, acte dont l'exécution lui avait été confiée, Richelieu, étonné qu'on osât ne pas approuver, ne pas admirer même ce qu'il avait fait, retira au poète l'honneur de sa collaboration. Le poète vint à Rouen se consoler au sein de sa famille du malheur d'avoir eu raison contre la vanité du ministre. Là, presque décidé à renoncer à une carrière où il n'avait encore marché que d'un pas mal assuré, il rencontre un ancien secrétaire de la reine Marie de Médicis, nommé Châlons, qui l'engage à étudier plus attentivement qu'il ne l'a fait encore le théâtre espagnol, et lui signale le sujet du Cid, déjà traité en Espagne, et dans des romances nationales, et dans deux tragédies fameuses, l'une de don Juan Diamante, l'autre de Guilhem de Castro. Corneille lit les deux ouvrages, et à travers les bizarreries de la composition et les inconvenances du style, il entrevoit une action éminemment dramatique, des situations touchantes et même de brillantes pensées. C'est de l'or pur qu'il a découvert dans ce grossier alliage, et il saura bien l'en tirer.

Quoi de plus poétique d'abord que le héros? C'est le guerrier le plus illustre des annales espagnoles : c'est le vainqueur des Maures, celui que dans leur langue ils ont nommé le *Cid*, le *Seigneur*. Quoi de plus intéressant que le sujet? C'est le premier amour du Cid, c'est son premier combat, sa première gloire, son premier malheur. Enfin, quoi de plus dramatique que l'action?

C'est le Cid sacrifiant son amour à l'honneur de son père; c'est Chimène sacrifiant son amour à la vengeance du sien; et tous les deux s'aimant de cet amour que rien ne peut éteindre, pas même le sang. Suivons, dans Corneille, cette admirable lutte entre l'amour, l'honneur et le devoir.

Chimène apprend d'Elvire que son père, le comte de Gormas, accueillera avec joie la demande que doit faire de sa main don Diègue pour son fils Rodrigue, qu'elle aime et dont elle est aimée. Don Gormas, après avoir fait l'éloge du vieux don Diègue, a dit :

Je me promets du fils ce que j'ai vu du père;
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire.

Forte de cet aveu, Chimène montre tout son amour pour Rodrigue : cependant un funeste pressentiment trouble sa joie. Il n'est que trop fondé. La place de gouverneur de l'infant de Castille, sollicitée par don Gormas, père de Chimène, est donnée par le roi à don Diègue, père de Rodrigue. C'en est assez pour que le comte, trahi dans son ambition, repousse la demande que lui fait don Diègue de la main de sa fille, et, non content de ce refus, insulte au choix du roi, qui lui a préféré un vieillard : puis, passant de l'insulte à l'outrage, il dit à don Diègue :

Ce que je méritais, vous l'avez emporté.

DON DIÈGUE.

Qui l'a gagné sur vous l'avait mieux mérité.

LE COMTE.

Qui peut mieux l'exercer en est bien le plus digne.

DON DIÈGUE.

En être refusé n'en est pas un bon signe.

LE COMTE.

Vous l'avez eu par brigue, étant vieux courtisan.

DON DIÈGUE.

L'éclat de mes hauts faits fut mon seul partisan.

LE COMTE.

Parlons en mieux : le roi fait honneur à votre âge.

DON DIÈGUE.

Le roi, quand il en fait, le mesure au courage.

LE COMTE.

Et par là, cet honneur n'était dû qu'à mon bras.

DON DIÈGUE.

Qui n'a pu l'obtenir ne le méritait pas.

LE COMTE.

Ne le méritait pas! moi?

DON DIÈGUE.

Vous.

LE COMTE.

Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.

(Il lui donne un soufflet.)

DON DIÈGUE *l'épée à la main.*

Achève et prends ma vie après un tel affront,
Le premier dont ma race ait vu rougir mon front.

Don Gormas désarme sans peine le vieillard et le quitte en lui jetant un dernier outrage.

Ainsi déjà plus d'hymen possible entre Chimène et Rodrigue. Que va devenir leur amour? Et ce vieillard,

qui pleure sa honte et sa faiblesse, quelle main s'armera de ce fer trop pesant pour son bras? Qui vengera son honneur? Rodrigue accourt vers son père, plein d'espérance et de joie, pour connaître la réponse du comte, et les premiers mots qu'il entend sont ceux-ci :

Rodrigue, as-tu du cœur?

Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure....

s'écrie le jeune homme étonné de ce doute qui lui fait injure. Alors il apprend que son vieux père a reçu un soufflet. Ah! quelle joie de le venger, de punir l'insolent! — Meurs ou tue, dit le vieillard. — Quelle impatience il a d'obéir! Mais tuer... qui? — C'est plus qu'un brave soldat, plus qu'un grand capitaine :

C'est....

RODRIGUE.

De grâce.... achevez!

DON DIÈGUE.

Le père de Chimène.

RODRIGUE.

Le....

DON DIÈGUE.

Ne réplique point : je connais ton amour;
Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour.

Ainsi l'honneur veut que Rodrigue tue le père de celle qu'il adore : car l'honneur castillan ne souffre ni transaction, ni hésitation. Cependant Rodrigue hésite un moment, et le combat qui a lieu dans son cœur est exprimé

dans des stances dont chacune ramène le nom qu'a prononcé son père et qui retentit à son oreille : le père de Chimène ! Enfin l'honneur triomphe et il s'écrie :

Oui, mon esprit s'était déçu.
Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse.
Que je meure au combat ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
Je m'accuse déjà de trop de négligence :
Courons à la vengeance ;
Et, tout honteux d'avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine,
Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé,
Si l'offenseur est père de Chimène.

Nous ne connaissons, ni dans le théâtre ancien, ni dans le théâtre moderne, aucun premier acte de tragédie où l'action soit plus naturellement, plus vivement, plus dramatiquement engagée. Que d'événements se sont déjà passés depuis que nous avons vu Chimène si heureuse de l'hymen qu'espérait son amour ! Combien nous souffrons de son malheur qu'elle ne connaît point encore ! Il faut que son amant ou son père succombent par la main l'un de l'autre. Horrible alternative à laquelle Chimène ne peut échapper. Et Rodrigue ? Il est maintenant tout à son devoir de fils, tout à l'honneur de sa famille. Mais combien ce triomphe lui a coûté ! Ne craignez plus que sa résolution s'ébranle, que son courage fléchisse. Le voilà en présence du comte de Gormas : écoutons leur admirable dialogue.

RODRIGUE.

A moi, comte, deux mots.

LE COMTE.

Parle !

RODRIGUE.

Ote-moi d'un doute.
Connais-tu bien don Diègue ?

LE COMTE.

Oui.

RODRIGUE.

Parlons bas : écoute.
Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps ? le sais-tu ?

LE COMTE.

Peut-être.

RODRIGUE.

Cette ardeur que dans mes yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang ?... le sais-tu ?

LE COMTE.

Que m'importe !

RODRIGUE.

A quatre pas d'ici je te le fais savoir.

LE COMTE.

Jeune présomptueux !

RODRIGUE.

Parle sans t'émouvoir.
Je suis jeune, il est vrai ; mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années.

Toute la scène se poursuit avec la même vigueur de dialogue, la même énergie d'expression ; pas un mot qui ne soit à sa place et qui ne porte coup. On dirait que le duel a déjà commencé : et il semble entendre, dans ces vives répliques, les fers qui se croisent et se heurtent :

LE COMTE.

Retire-toi d'ici.

RODRIGUE.

Marchons sans discourir!

LE COMTE.

Es-tu si las de vivre?

RODRIGUE.

As-tu peur de mourir?

Qu'est-il besoin de le dire? Gormas est tué. Ainsi le malheur de Chimène est sans consolation; elle perd à la fois son père et son amant, et la mort de l'un la condamne à demander la mort de l'autre. Ce devoir cruel, elle le remplit. Elle vient se jeter aux pieds du roi, en criant justice. Rodrigue n'est plus pour elle Rodrigue : c'est un jeune audacieux dont l'insolence doit être punie :

Il a tué mon père!

Il a vengé le sien!

s'écrie à son tour le vieux don Diègue; et une lutte d'éloquence entre la fille du mort et le père du meurtrier, lutte admirable de sentiments, de pensées, d'images et de poésie, laisse le monarque indécis sur le parti qu'il doit prendre. Cependant il promet justice à Chimène et ordonne qu'on cherche Rodrigue. Chimène, toute à sa douleur, est rentrée chez elle, et don Sanche, rival de Rodrigue, lui offre de la venger par l'épée sans attendre la justice du roi. Chimène refuse, et quand elle est seule avec Elvire, quand elle peut laisser lire à son amie ce qui se passe dans son cœur, elle l'avoue alors, c'est l'amour, l'amour seul qui le remplit tout entier : *Rodri-*

gue dans son cœur combat encor son père, et il en triomphe encore; elle demande sa mort et craint de l'obtenir : et quand Elvire l'interroge sur ce qu'elle prétend faire, elle répond :

Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
Le poursuivre, le perdre, et mourir avec lui!

C'est en ce moment que Rodrigue se présente à elle : il a entendu sa résolution, et il vient lui offrir son sang pour lui épargner la peine de poursuivre plus long-temps sa vengeance. Qui le croirait? cette scène, dans laquelle Rodrigue, tout en s'accusant, tout en se livrant à la colère de Chimène, se justifie avec tant de noblesse d'avoir fait son devoir; cette scène, où Chimène vaincue par son amour, dit à son amant :

Si tu m'offres ta tête, est-ce à moi de la prendre?
Je la dois attaquer; mais tu dois la défendre....

Cette scène qui se résume dans cet admirable vers :

CHIMÈNE.

Va, je ne te hais point.

RODRIGUE.

Tu le dois.

CHIMÈNE.

Je ne puis....

cette scène, la plus belle peut-être qu'ait conçue le génie de Corneille; cette scène qui ne laisse pas un cœur calme, pas un œil sec, même à la lecture, et qu'il faudrait garder dans sa mémoire, comme on garde un trésor

précieux; cette scène a été reprochée à Corneille, comme contraire, non-seulement aux lois de la bienséance, mais encore aux règles de l'art. Aux critiques qui blâment la venue de Rodrigue dans la maison de Chimène, comme à ceux qui s'offusquent de ce manquement à la règle d'unité de lieu, nous ne répondrons point, comme l'a fait Voltaire, que la faute en est au poète espagnol; nous leur dirons : lisez et relisez cette scène admirable; heureux si vous parvenez enfin à en comprendre la sublime beauté, car de pareilles inspirations ne se renouvellent pas dans la vie d'un poète.

Ainsi Chimène continuera à poursuivre Rodrigue, et *son unique souhait c'est de ne rien pouvoir*. Mais voici un événement qui va rendre impossible la vengeance qu'elle demande et qu'elle craint d'obtenir. Les Maures ont débarqué à la faveur de la nuit, et c'en était fait de Séville, si un jeune guerrier, à la tête de quelques amis armés pour sa querelle, ne les eût refoulés dans la mer qui les avait apportés et qui les remporte. Quel est ce vainqueur? c'est Rodrigue, que les Maures ont nommé le *Cid* en tombant sous ses coups, et qui désormais doit conserver ce nom glorieux. Rodrigue lui-même fait au roi le récit du combat. Ce morceau est un modèle achevé de narration. Tout y est simple, vrai, naturel, pittoresque : jamais peintre n'a fait un tableau plus animé, plus vivant; le poète nous fait voir ce qui vient de se passer, plutôt qu'il ne le raconte. Nous ne pouvons résister au plaisir d'en citer au moins une partie.

Cette obscure clarté qui nous vient des étoiles
Enfin avec le flux nous fit voir trente voiles :

L'onde s'enfle dessous, et d'un commun effort
Les Maures et la mer montent jusques au port.
On les laisse passer : tout leur paraît tranquille ;
Point de soldats au port, point aux murs de la ville.
Notre profond silence abusant leurs esprits,
Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris :
Ils abordent sans peur ; ils ancrent ; ils descendent,
Et courent se livrer aux mains qui les attendent....
Nous nous levons alors, et tous en même temps
Poussons jusques au ciel mille cris éclatants.
Les nôtres, à ces cris, de nos vaisseaux répondent ;
Ils paraissent, armés : les Maures se confondent :
L'épouvante les prend à demi descendus ;
Avant que de combattre, ils s'estiment perdus.
Ils courent au pillage et rencontrent la guerre :
Nous les pressons sur l'eau, nous les pressons sur terre,
Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang
Avant qu'aucun résiste ou reprenne son rang.
Mais bientôt, malgré nous, leurs princes les rallient ;
Leur courage renaît et leurs terreurs s'oublient :
La honte de mourir sans avoir combattu
Arrête leur désordre et leur rend leur vertu.
Contre nous de pied ferme ils tirent leurs épées ;
Des plus braves soldats les trames sont coupées ;
Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port
Sont des champs de carnage où triomphe la mort.
O combien d'actions, combien d'exploits célèbres
Furent ensevelis dans l'horreur des ténèbres,
Où chacun, seul témoin des grands coups qu'il donnait,
Ne pouvait discerner où le sort inclinait !
J'allais de tous côtés encourager les nôtres,
Faire avancer les uns et soutenir les autres,
Ranger ceux qui venaient, les pousser à leur tour ;
Et ne l'ai pu savoir jusques au point du jour.
Mais enfin sa clarté montre notre avantage ;
Le Maure voit sa perte et perd soudain courage ;

Et, voyant un renfort qui nous vient secourir,
L'ardeur de vaincre cède à la peur de mourir.
Ils gagnent leurs vaisseaux; ils en coupent les câbles,
Nous laissent pour adieux des cris épouvantables,
Font retraite en tumulte et sans considérer
Si leurs rois avec eux peuvent se retirer.
Ainsi leur devoir cède à la frayeur plus forte :
Le flux les apporta; le reflux les remporte :
Cependant que leurs rois, engagés parmi nous,
Et quelque peu des leurs, tous percés de nos coups,
Disputent vaillamment et vendent bien leur vie.
A se rendre, moi-même en vain je les convie;
Le cimeterre au poing, ils ne m'écoutent pas :
Mais, voyant à leurs pieds tomber tous leurs soldats,
Et que seuls désormais en vain ils se défendent,
Ils demandent le chef : je me nomme; ils se rendent.
Je vous les envoyai tous deux en même temps;
Et le combat finit faute de combattants.

Pensez-vous maintenant, comme l'ont dit quelques critiques, que ce récit soit un hors-d'œuvre? Ces vers, qui se tiennent debout et s'avancent comme des soldats rangés en bataille, sans qu'aucune épithète boiteuse ralentisse leur marche, où donc en avez-vous rencontré de semblables? Est-ce Diamante, est-ce Guilhem de Castro qui en ont révélé le secret à Corneille? Est-ce Jodelle, est-ce Baïf, est-ce Hardy, est-ce Mairet qui ont appris à l'auteur du *Cid* à parler si fièrement cette langue, poétique et dramatique tout à la fois, qu'ils balbutient à peine? C'est à Corneille, à Corneille seul qu'appartient la gloire de l'avoir créée et portée tout d'abord à une hauteur qui n'a jamais été surpassée. C'est à Corneille et à Corneille seul qu'il a été donné d'être tout à coup assez grand

pour qu'il y ait honte à la critique de venir épier dans ses œuvres quelques mots vieillis, quelques locutions incorrectes, quelques images forcées, ou même quelques fautes contre la grammaire. Ne nous arrêtons donc point à ces puérilités qui étoufferaient l'émotion de notre cœur sans éclairer notre esprit.

Rodrigue vainqueur ne peut plus être puni par le roi dont il vient de sauver les états. Mais sa victoire n'engage point Chimène : on lui a promis justice, et elle vient la demander avec d'autant plus d'instance qu'elle sait bien qu'on ne la lui accordera pas. Le roi, qui veut la forcer à se trahir, feint un moment que Rodrigue a été tué dans le combat ; et lorsque sa pâleur et ses larmes ont appris au roi le véritable état de son cœur, il se hâte de la rassurer. Cette ruse, qu'on a blâmée comme peu digne de la tragédie, prépare si bien le dénoûment, en motivant la résolution du roi, qu'on lui sait presque gré de l'employer. Nous ne pensons pas d'ailleurs que la tragédie doive se tenir toujours tellement loin de la comédie élevée, qu'il soit rigoureusement impossible de les réunir quelquefois. N'oublions pas d'ailleurs que le *Cid* avait été intitulé *tragi-comédie*, parce que le dénoûment en était heureux. La petite ruse royale est donc excusable au point de vue littéraire : mais elle blesse et elle devait blesser Chimène, qui ne demande alors que plus vivement la mort du meurtrier de son père, et offre sa main à quiconque voudra le venger. En vain le roi lui répond par ce beau vers :

Les Maures en fuyant ont emporté son crime.

Chimène réclame l'accomplissement de la parole royale,

et don Sanche s'offre pour combattre Rodrigue. Le roi n'y consent qu'à la condition que le vainqueur, quel qu'il soit, don Sanche ou don Rodrigue, deviendra l'époux de Chimène; et il exige que le combat n'ait lieu que le lendemain. Mais le vieux don Diègue ne sait point attendre, et dit :

Non, sire, il ne faut pas différer davantage,
On est toujours tout prêt quand on a du courage.

LE ROI.

Sortir d'une bataille et combattre à l'instant!

DON DIÈGUE.

Rodrigue a pris haleine en vous la racontant.

Le combat doit avoir lieu dans deux heures, et Rodrigue, qui peut croire que Chimène ne lui a point pardonné, vient lui dire que, résolu à mourir plutôt qu'à vivre sans son amour, il ne se défendra point contre don Sanche, qu'elle a accepté pour champion. Cette seconde scène pouvait ressembler à celle qui s'était passée déjà entre les deux amants; mais le génie de Corneille n'était pas à bout. Rodrigue veut se laisser tuer; il le dit du moins pour effrayer Chimène : cette menace rend Chimène à tout son amour, et, tel est le cœur d'une amante, elle trouve même dans le souvenir de son père des raisons pour exciter Rodrigue à se défendre contre don Sanche. Quoi! lui dit-elle,

Quoi! n'es-tu généreux que pour me faire outrage?
Et traites-tu mon père avec tant de rigueur
Qu'après l'avoir vaincu tu souffres un vainqueur?

Puis, quand elle voit que Rodrigue ne se rend point à de telles raisons, elle ajoute :

Te dirai-je encor plus? Va, songe à ta défense,
Pour forcer mon devoir, pour m'imposer silence;
Et, si tu sens pour moi ton cœur toujours épris,
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

Vers sublime de sentiment et admirable d'expression, où respire toute la passion de Chimène et dans lequel est écrite la victoire du Cid. Qu'on ne s'étonne donc point de l'entendre s'écrier dans un sublime élan de confiance et d'amour :

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte?
Paraissez, Navarrois, Maures et Castillans,
Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants!
Unissez-vous ensemble et faites une armée
Pour combattre une main de la sorte animée;
Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux;
Pour en venir à bout, c'est trop peu que de vous!

Est-ce assez de beautés dans un même ouvrage? Aurons-nous après cela le courage de remarquer quelques longueurs dans les scènes qui le terminent, entre autres l'erreur trop prolongée de Chimène lorsque, voyant don Sanche lui présenter son épée, elle lui reproche la mort de Rodrigue et ne lui laisse pas le temps de la détromper. Nous arrêterons-nous à signaler quelques entrées et quelques sorties non motivées et l'inutilité du personnage de l'infante éprise de Rodrigue? Qu'importe quelques défauts sans importance dans une œuvre étincelante de tant de beautés?

Le Cid est peut-être la tragédie française qui renferme le plus de beautés de premier ordre, et c'est ce chef-d'œuvre, première gloire de notre scène, que le tout-puissant Richelieu, aveuglé par sa vanité de mauvais poète, osa livrer à la censure de l'Académie française comme il eût livré au glaive du parlement un criminel d'État! Qu'un capitaine heureux eût ajouté une province au royaume, et il l'eût comblé de faveurs, de titres et de pensions; Corneille donne à la France une conquête impérissable, *le Cid*, et Richelieu l'en récompense par des persécutions! C'est un Scudéry qui ose se mesurer avec Corneille et ameuter contre le génie la tourbe des envieux et des sots! L'Académie française, nous devons lui rendre cette justice, se tint en garde contre la jalousie du ministre et la sottise de son séide. Ses observations, il est vrai, portent souvent à faux, mais elles sont toujours pleines de convenance, et de justes éloges s'y mêlent à d'injustes critiques. Corneille avait d'ailleurs, pour se consoler de l'envie qu'excitait son triomphe, les acclamations de toute la France. L'expression *C'est beau comme le Cid* devint proverbiale dans tout le royaume, et, bientôt après, Boileau put écrire :

> En vain contre *le Cid* un ministre se ligue :
> Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

Nous avons fait, presque uniquement par des citations, l'analyse de la tragédie du *Cid;* c'est ce que nous pouvions faire de mieux : mais cette méthode nous entraînerait trop loin si nous l'adoptions pour toutes les œu-

vres de Corneille. Nous tâcherons de nous renfermer dans les bornes que nous avons dû nous prescrire. Forcés bien à regret de passer rapidement sur la plupart des tragédies de ce grand poète, nous croyons devoir appeler plus particulièrement votre attention sur les tragédies de *Cinna* et de *Polyeucte*, comme nous l'avons fait pour *le Cid*, afin que le génie de Corneille vous apparaisse sous les aspects les plus opposés. Vous verrez qu'il s'y montre partout avec la même puissance, la même force, la même grandeur. *Le Cid*, c'est l'amour dans ce qu'il a de plus entraînant; *Cinna*, c'est la politique dans ce qu'elle a de plus élevé; *Polyeucte*, c'est la religion dans ce qu'elle a de plus divin. L'amour, la politique, la religion, c'est la trilogie du cœur humain.

L'Académie française avait rendu un hommage involontaire à l'auteur du *Cid* en déclarant, pour complaire peut-être à Richelieu, que le sujet de la pièce ne valait rien. Des ennemis plus perfides avaient dit que les beautés qu'on y admirait n'appartenaient point à Corneille, mais à Guilhem de Castro. Corneille, blessé de ce dernier reproche plus que du premier, auquel le succès du *Cid* avait répondu, chercha dans l'histoire un sujet où il eût tout à créer, et il le trouva dans le combat des Horaces et des Curiaces raconté par Tite-Live. Tite-Live avait grandi les Romains dans ses Annales, Corneille les grandit plus encore dans sa tragédie : mais leur taille ne paraît démesurée que par comparaison avec les proportions que leur ont données les autres poètes. Les Romains de Corneille sont, à la vérité, des hommes d'une nature à part; ils ont des vertus qui semblent en dehors

de l'humanité; et le poète, en nous les montrant, agit comme certains statuaires qui donnent à leurs œuvres des dimensions surnaturelles, mais dans lesquelles cependant règne une harmonie parfaite. Corneille, pour les peindre ainsi, s'est inspiré de Tite-Live plutôt que de Suétone, et il a eu raison. Nous savons que la nouvelle école historique rejette comme fabuleux les admirables récits de Tite-Live sur les premiers temps de Rome. Il se peut que ce soient là des mensonges, mais ce sont du moins de beaux mensonges; et Corneille pourrait encore aujourd'hui les adopter comme vérités, les trouvant dans le premier des historiens latins. Quant aux critiques qui blâment Corneille d'avoir exagéré les caractères historiques, nous leur rappellerons ce que le judicieux Balzac écrivait à ce sujet à l'auteur d'*Horace :*

« Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris, et ne l'avez point brisée en la remuant. C'est une Rome de Tite-Live et aussi pompeuse qu'elle était au temps des premiers Césars. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la république, cette noble et magnanime fierté. Il se voit bien quelques passables traducteurs de ses paroles et de ses locutions; mais vous êtes le vrai et fidèle interprète de son esprit et de son courage... Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement ou d'appui. Aux endroits où Rome est de brique, vous la rebâtissez de marbre; quand vous trouvez du vide, vous le remplissez d'un chef-d'œuvre, et je prends garde que ce que vous prêtez à l'histoire est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle. »

Deux familles, l'une de Rome, l'autre d'Albe, sont déjà unies par le mariage du Romain Horace avec l'Albaine Sabine, et dans peu de jours l'Albain Curiace doit épouser la Romaine Camille. Leur seul chagrin est la guerre prête à éclater entre leurs deux patries. Quelle n'est donc pas leur joie lorsqu'ils apprennent que leurs rois, pour épargner le sang de leurs peuples, sont convenus que trois champions seront choisis de part et d'autre, et que Rome sera sujette d'Albe ou Albe de Rome selon que la victoire aura prononcé entre les combattants! Pendant que les deux familles se réjouissent, les Romains élisent pour leurs champions les trois Horaces, et bientôt après on apprend que les Albains ont choisi de leur côté les trois Curiaces. En sorte que ces deux familles, si heureuses naguère, sont condamnées par une volonté suprême, et surtout par leur patriotisme, à périr l'une par l'autre. Mais le Romain et l'Albain ne se ressemblent point; Horace, tout à son pays, dit à Curiace :

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus.

Et Curiace lui répond :

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue.

C'est là un admirable contraste qui émeut profondément, et le cœur a peine à ne pas prendre parti pour Curiace et à ne pas être de moitié avec lui quand il s'écrie :

Et je rends grâce aux dieux de n'être pas Romain
Pour conserver encor quelque chose d'humain.

Nous avons vu par combien de péripéties ont déjà passé les deux familles; elles ne sont pas au bout : le combat fatal a lieu, et une femme qui l'a vu de loin s'empresse de venir annoncer au père des Horaces que de ses trois fils deux sont morts, et que le troisième a pris la fuite. Le noble vieillard s'abandonne à toute sa douleur, non de la mort de ses deux fils, mais de la fuite du troisième. Camille, leur sœur, s'écrie en pleurant :

O mes frères!...

Mais le vieil Horace l'interrompant :

Tout beau ; ne les pleurez pas tous :
Deux jouissent d'un sort dont leur père est jaloux.
Que des plus nobles fleurs leur tombe soit couverte!
La gloire de leur mort m'a payé de leur perte....
Pleurez l'autre; pleurez l'irréparable affront
Que sa fuite honteuse imprime à notre front;
Pleurez le déshonneur de toute notre race
Et l'opprobre éternel qu'il laisse au nom d'Horace.

JULIE.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

LE VIEIL HORACE.

Qu'il mourût...

Corneille atteint ici le plus haut degré du sublime dans la pensée et dans l'expression : et ce mot inspiré, qui brille comme l'éclair, qui frappe comme la foudre, où l'a-t-il trouvé? Dans Tite-Live? Non, dans son génie, dans son âme.

Le récit du combat était incomplet. Bientôt on ap-

prend qu'Horace n'a paru fuir que pour séparer ses adversaires, et qu'il les a ensuite immolés l'un après l'autre. Albe est vaincue et Camille a perdu son amant. Il semble que la tragédie soit terminée, et elle l'est en effet. Mais Corneille avait vu dans Tite-Live que le jeune Horace, enivré de sa victoire, ayant entendu sa sœur Camille le maudire et vouer Rome à la colère des dieux, l'avait percée de son glaive, qu'il avait été aussitôt accusé de ce meurtre devant le roi Tullius, et que le vieil Horace avait pris la défense de son fils et obtenu sa grâce par son éloquence; et Corneille avait complété en quelque sorte sa tragédie par une autre tragédie, liée seulement à la première par le meurtre de Camille: en sorte qu'il avait réellement fait deux drames en un seul, et manqué ainsi à la règle de l'unité d'action, la seule dont il reconnût la nécessité. Corneille, dans l'examen qu'il fait lui-même de sa tragédie, convient de ce défaut avec une telle candeur qu'il nous ôte presque le droit de le lui reprocher. Il est peu d'enseignements sur l'art dramatique plus instructifs que ces examens auxquels Corneille soumettait chacune de ses pièces lorsqu'il les publiait. On sait avec quelle aveugle colère la médiocrité prétend justifier ses plus lourdes bévues; combien, au contraire, le génie grandit encore en avouant ses faiblesses!

Corneille avait peint dans *Horace* les vieux Romains, alors qu'ils abritaient leurs mâles vertus sous des toits de chaume; dans *Cinna* ou *la Clémence d'Auguste*, il va nous les montrer dans des palais de marbre; et nous les reconnaîtrons encore, malgré tous les symptômes d'une prochaine corruption.

Cinna passe en général pour l'œuvre la plus régulière, pour la tragédie la plus parfaite de Corneille. Nous serions de cet avis si l'élévation des pensées et du style constituait seule le mérite des œuvres dramatiques; mais comme *Cinna* nous émeut beaucoup moins fortement que *le Cid* et *Polyeucte*, nous ne pouvons nous empêcher de préférer ces deux tragédies. Que de beautés cependant Corneille a su tirer d'un fragment du traité de Sénèque sur la clémence! Étudions-les.

Le triumvir Octave est devenu l'empereur Auguste : il a vieilli dans les proscriptions et dans la pourpre impériale sans trouver ni le repos ni le bonheur. L'envie prend à cet esprit fatigué, à ce cœur flétri, de les chercher loin du trône, dans la retraite, au moment même où se trame contre sa vie la plus redoutable des conspirations, car elle a pour chefs non-seulement ses deux confidents les plus intimes, Cinna et Maxime, mais encore sa fille adoptive, Émilie. Émilie est fille de C. Toranius, qui fut le tuteur d'Auguste et sa victime. Vingt années n'ont point effacé le souvenir de ce crime dans le cœur d'Émilie, et les bienfaits d'Auguste n'ont pas eu plus de pouvoir que les années. C'est pour la venger que Cinna, qu'elle aime et dont elle est aimée, a réveillé les haines des anciens républicains contre la tyrannie d'Auguste. L'affranchissement de Rome est le but avoué de la conspiration ; la vengeance d'Émilie en est le motif secret. Nous l'apprenons dès les premières scènes. Cinna vient rendre compte à Émilie de ce qui s'est passé dans la réunion des conspirateurs où la mort d'Auguste a été jurée et dans laquelle tout a été arrêté pour l'exécution

du complot. Ce récit, admirable de tout point, contient ce tableau des guerres civiles :

Là, par un long récit de toutes les misères
Que durant notre enfance ont enduré nos pères,
Renouvelant leur haine avec leur souvenir,
Je redouble en leur cœur l'ardeur de le punir.
Je leur fais des tableaux de ces tristes batailles
Où Rome par ses mains déchirait ses entrailles,
Où l'aigle abattait l'aigle, et de chaque côté
Nos légions s'armaient contre leur liberté ;
Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir esclaves ;
Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers,
Et, l'exécrable honneur de lui donner un maître
Faisant aimer à tous l'infâme nom de traître,
Romains contre Romains, parents contre parents,
Combattaient seulement pour le choix des tyrans.

Passant ensuite des guerres civiles aux proscriptions des triumvirs, Cinna ajoute :

Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphants,
Rome entière noyée au sang de ses enfants ;
Les uns assassinés dans les places publiques,
Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques ;
Le méchant par le prix au crime encouragé ;
Le mari par sa femme en son lit égorgé ;
Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire !

Puis, après avoir annoncé que c'est le lendemain, au Capitole, qu'il doit donner l'exemple aux conjurés en por-

tant à Auguste le premier coup, dont il s'est réservé l'honneur, il termine ainsi :

Voilà, belle Émilie, à quel point nous en sommes.
Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide ou de libérateur,
César celui de prince ou d'un usurpateur.
Du succès qu'on obtient contre la tyrannie
Dépend ou notre gloire ou notre ignominie,
Et le peuple, inégal à l'endroit des tyrans,
S'il les déteste morts, les adore vivants.
Pour moi, soit que le ciel me soit dur ou propice,
Qu'il m'élève à la gloire ou me livre au supplice,
Que Rome se déclare ou pour ou contre nous,
Mourant pour vous servir, tout me semblera doux.

Ainsi c'est pour servir Émilie que Cinna conspire : c'est pour la venger qu'il tuera Auguste, ne l'oublions point. Les autres conspirateurs ne sont que les agents de la haine d'Émilie contre Auguste et de l'amour de Cinna pour Émilie. Nous ne voyons donc pas, comme l'a prétendu Voltaire, que Cinna et Émilie s'emparent de tout l'intérêt. Oui, s'ils conspiraient pour la liberté de Rome ; mais il n'en est rien.

Après cette poétique exposition, à laquelle l'histoire ne peut rien comparer, on vient annoncer à Cinna qu'Auguste le mande ainsi que Maxime. Cinna, Maxime!... les deux chefs de la conspiration!... serait-elle déjà découverte? Non. Auguste, las de la puissance impériale, songe à l'abdiquer, et il a convoqué les deux hommes qu'il croit lui être le plus dévoués pour leur demander conseil. N'est-ce pas là déjà une admirable situation? Auguste,

après avoir peint les soucis du pouvoir et prononcé ces paroles gravées dans toutes les mémoires, et qui montrent si bien la vanité des rêves d'un esprit ambitieux,

Et, monté sur le faîte, il aspire à descendre;

ajoute ce parallèle historique :

Sylla m'a précédé dans le pouvoir suprême;
Le grand César, mon père, en a joui lui-même.
D'un œil si différent tous deux l'ont regardé,
Que l'un s'en est démis et l'autre l'a gardé :
Mais l'un, cruel, barbare, est mort aimé, tranquille,
Comme un bon citoyen dans le sein de sa ville;
L'autre, tout débonnaire, au milieu du sénat
A vu trancher ses jours par un assassinat.

Incertain entre ces deux partis, Auguste demande à Cinna et à Maxime ce qu'il doit faire. Cinna, tout à son amour et certain qu'Émilie fait du sien le prix de sa vengeance, conseille à Auguste de garder le pouvoir, afin d'avoir encore un prétexte pour le tuer. Maxime, au contraire, qui ne conspire que pour la liberté de Rome, engage Auguste à quitter l'empire, et tous les deux présentent pour et contre le gouvernement monarchique et le gouvernement républicain ces merveilleux arguments qui auraient pu faire dire à Richelieu : « où donc Corneille a-t-il appris la politique? » comme telle scène de *Sertorius* faisait dire à Turenne : « où donc Corneille a-t-il appris l'art de la guerre? » Il est certain que jamais écrivain politique ne s'est élevé plus haut que n'a fait Corneille

dans cet admirable débat, où tout est digne du grand objet qui est mis en question, l'empire du monde.

Auguste suit les conseils de Cinna : il garde l'empire, mais pour lui en faire part, et en même temps il lui donne la main d'Émilie. Quand les deux conspirateurs sont seuls :

> Quel est votre dessein après ces beaux discours?

demande Maxime ;

> Le même que j'avais et que j'aurai toujours.

répond Cinna. Mais Maxime reconnaît enfin que ce n'est point pour la liberté que Cinna s'est armé contre son bienfaiteur ; il vient de s'apercevoir qu'en le secondant il sert l'amour d'un rival et non la cause de Rome. Lui aussi il aime Émilie, et il la voit perdue pour lui si la conspiration réussit. Euphorbe, son affranchi, l'engage à révéler le complot à Auguste, qui l'en récompensera sûrement en lui donnant la main de celle qu'il aime. Maxime ne peut d'abord se résoudre à trahir son ami. Cependant Cinna a eu le temps de réfléchir au crime qu'il va commettre ; il se rappelle les paroles qu'Auguste lui a dites :

> Cinna, par vos conseils je retiendrai l'empire,
> Et je le retiendrai pour vous en faire part.

Le remords s'est emparé de son âme, et plus le moment approche, plus il hésite à frapper. Ces hésitations de

Cinna déterminent Maxime à suivre le conseil d'Euphorbe : Auguste est informé de la conspiration, pendant que l'implacable Émilie relève le courage de Cinna en lui disant :

..... ton esprit crédule ose s'imaginer
Qu'Auguste, pouvant tout, peut aussi me donner;
Tu me veux de sa main plutôt que de la mienne :
Mais ne crois pas qu'ainsi jamais je t'appartienne.
Il peut faire trembler la terre sous ses pas,
Mettre un roi hors du trône, et donner des états,
De ses proscriptions rougir la terre et l'onde,
Et changer à son gré l'ordre de tout le monde;
Mais le cœur d'Émilie est hors de son pouvoir.

Cinna, pour obtenir ce cœur, se détermine de nouveau à tuer Auguste.

Les meilleurs critiques, et entre autres Voltaire et La Harpe, censurent vivement ces changements de résolution de Cinna. La Harpe va même jusqu'à dire que le rôle de Cinna est essentiellement vicieux en ce qu'il manque à la fois et d'unité de caractère, et de vraisemblance morale, et de cette noblesse soutenue qui convient à un personnage principal. Nous osons ne point partager cette opinion. Cinna n'est pas le personnage sur lequel repose l'intérêt de la pièce : c'est Auguste qui en est le héros et c'est la clémence d'Auguste qui en est le sujet. Cinna est à la fois un conspirateur timide et un amant résolu. Le poète n'a point voulu lui donner un de ces caractères prononcés qui ne dévient jamais de la route qu'ils se sont tracée; il n'en a point fait un Brutus, mais un jeune homme qui conspire par amour pour sa

maîtresse et non par haine contre un tyran. Constant dans l'amour, il est mal assuré dans le crime. Ce n'est point là manquer d'unité de caractère et de vraisemblance morale. Rien n'est plus ordinaire, plus naturel chez l'homme qu'une pareille incertitude. Combien de grands projets ont échoué par un défaut de résolution, par un manque de volonté! Pourquoi Corneille n'aurait-il pas voulu peindre dans Cinna ces hommes qui ne sont ni complétement pervers ni complétement vertueux, qui n'ont que l'énergie du moment et que la réflexion rend bientôt à toute l'indécision de leur caractère? Auguste, l'auteur lui-même nous le montre, n'avait pas de Cinna une autre opinion. Telle est donc bien réellement l'intention du poète, et nous ne voyons pas qu'elle blesse en rien la vérité dramatique. Nous sommes tentés d'en dire autant du personnage de Maxime, que les mêmes critiques condamnent également. Sans doute Maxime est vil quand il trahit ses complices et quand il emploie la ruse pour enlever Émilie à Cinna : mais n'a-t-on jamais vu de ces hommes de peu de conscience dont l'intérêt est en définitive la loi suprême? Les conspirations ne sont-elles jamais ourdies que par des citoyens vertueux? et Maxime ne peut-il trahir son ami, qui lui-même trahit son bienfaiteur? L'histoire est remplie de semblables trahisons, et nous ne croyons point que la dignité tragique s'oppose à ce que les vices humains soient présentés ainsi dans tout leur jour pour servir de leçon aux hommes. Non, encore une fois, nous ne pouvons dire avec La Harpe que le rôle de Maxime « est indigne de la tragédie. » La tragédie, si elle se

propose un but moral, ne doit pas s'attacher à ne nous montrer que des criminels qui intéressent par la grandeur de leur crime. Leur exemple serait trop dangereux.

Poursuivons. Auguste, ayant appris le complot par Euphorbe, délibère avec lui-même s'il doit punir ou pardonner. Tantôt il s'accuse et se dit :

Qui peut tout doit tout craindre.
Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre.
Quoi! tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné!
Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné!

Tantôt, se rappelant l'ingratitude de Cinna :

Donc, jusqu'à l'oublier je pourrais me contraindre!
Tu vivrais en repos après m'avoir fait craindre!
Non, non : je me trahis moi-même d'y penser.
Qui pardonne aisément invite à l'offenser.
Punissons l'assassin, proscrivons les complices...

Puis tout à coup, comme effrayé de ce qu'il vient de dire, il s'écrie :

Mais quoi! toujours du sang et toujours des supplices!
Ma cruauté se lasse et ne peut s'arrêter :
Je veux me faire craindre et ne fais qu'irriter.
Rome a pour ma ruine une hydre trop fertile;
Une tête coupée en fait renaître mille,
Et le sang répandu de mille conjurés
Rend mes jours plus maudits, et non plus assurés.

On ne sait rien encore de la résolution qu'a prise Auguste lorsqu'il fait venir Cinna; et, dans une scène dont

l'idée est bien dans Sénèque, mais dont la disposition et l'exécution appartiennent à Corneille, Auguste, après avoir rappelé à Cinna tout ce qu'il a fait pour lui depuis son enfance, lui dit :

Tu t'en souviens, Cinna; tant d'heur et tant de gloire
Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire;
Mais, ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer,
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner!

Cinna se récrie; mais Auguste l'accable de preuves sans réplique, et lui montre de plus l'inutilité de son crime et l'impuissance de son ambition. Cinna ne peut répondre qu'en offrant sa tête à la vengeance de l'empereur. En ce moment survient Émilie, qui s'accuse elle-même d'avoir été l'âme du complot; puis Maxime arrive et avoue que s'il a trahi son ami, c'est parce qu'il était son rival, et non par fidélité à l'empereur : alors Auguste s'écrie, dans des vers impérissables et que toutes les mémoires doivent retenir!

En est-ce assez, ô ciel! et le sort pour me nuire
A-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encor séduire?
Qu'il joigne à son secours le secours des enfers,
Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire!
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous.
Soyons amis, Cinna; c'est moi qui t'en convie :
Comme à mon ennemi, je t'ai donné la vie;
Et, malgré la fureur de ton lâche dessein,
Je te la donne encor comme à mon assassin!

Voilà les vers qui faisaient pleurer le grand Condé, voilà les vers qui faisaient dire à Louis XV, après une représentation de *Cinna*, que si on lui eût demandé dans un pareil moment la grâce du chevalier de Rohan, il n'aurait pas eu la force de la refuser.

Cinna est en effet l'éternelle leçon des rois, des politiques et des ambitieux. Les plus hauts enseignements sont écrits pour eux dans chaque scène; et lors même qu'ils ne sauraient pas les y trouver, lors même que ce spectacle de leurs crimes et de leurs vertus ne servirait point à instruire les ambitieux et les rois, ce tableau si vrai et si énergique du perpétuel mélange des grandeurs et des misères humaines n'apprendrait-il rien au peuple qui le contemple? Il y verrait du moins à quel prix ces puissants de la terre, dont il envie le sort, achètent ce droit si souvent funeste de commander aux hommes, et il se consolerait de son humble condition qui, du moins, lui permet d'être heureux.

Après *le Cid* et *Cinna*, le génie de Corneille ne pouvait plus s'élever, c'était même beaucoup que de se soutenir à une telle hauteur : un an après *Cinna* il donna *Polyeucte*.

Nous ne considérons point comme une hardiesse d'avoir mis le christianisme sur la scène, et fait d'un martyr un héros de tragédie. D'autres poètes l'avaient tenté, et ils avaient réussi sans être des Corneille. Ce fut cependant un sentiment plutôt religieux que littéraire qui fit condamner la tragédie de *Polyeucte* par la coterie de l'hôtel Rambouillet, avant que le poète eût soumis son œuvre au public de l'hôtel de Bourgogne. Voiture

fut même chargé de persuader à Corneille de ne pas livrer sa pièce au théâtre, en lui prédisant une chute inévitable. Voiture ne pensait pas que le tribunal de l'hôtel Rambouillet, dont il faisait partie, pût se tromper : un pauvre comédien se permit d'être d'un avis contraire, et Corneille, par bonheur, s'en fia au pauvre comédien et à lui-même. Aucun poète, vous le savez, n'est convenu plus franchement que Corneille des défauts de ses pièces, et cette franchise, si rare chez les auteurs, doit tenir en doute sur la justesse de certaines critiques dont il se défend, et donner confiance dans les éloges naïfs qu'il donne à ce qui lui paraît bon dans ses ouvrages. Demandons-lui donc ce qu'il pense de sa tragédie de *Polyeucte*.

« Polyeucte, nous dit-il, vivait en l'année 250, sous l'empereur Décius. Il était Arménien, ami de Néarque et gendre de Félix, qui avait la commission de l'empereur pour faire exécuter ses édits contre les chrétiens. Cet ami l'ayant résolu à se faire chrétien, il déchira les édits qu'on publiait, arracha les idoles des mains de ceux qui les portaient sur les autels pour les adorer, les brisa contre terre, résista aux larmes de sa femme Pauline que Félix employa auprès de lui pour le ramener à leur culte, et perdit la vie par l'ordre de son beau-père, sans autre baptême que celui de son sang. Voilà ce que m'a prêté l'histoire ; le reste est de mon invention. »

Le reste, c'est la tragédie même ; car une mort, quelque tragique qu'elle soit, ne constitue pas une tragédie ; il faut une action, une péripétie qui prépare et amène la catastrophe ; il faut une lutte de passions, un combat moral dans l'âme des personnages ; il faut des situations

qui tantôt ralentissent, tantôt précipitent la marche du drame, afin que les spectateurs arrivent d'émotions en émotions jusqu'au dénoûment. Toutes ces conditions se trouvent dans la tragédie de *Polyeucte*.

Félix est gouverneur d'Arménie; l'élévation de son rang ne lui a pas permis de consentir à l'union de sa fille Pauline avec un jeune Romain nommé Sévère, sans fortune et sans naissance. Leur amour mutuel l'a trouvé inflexible, et Sévère, désespéré, est parti pour l'armée avec l'intention de se faire tuer. La nouvelle se répand qu'il y est parvenu, en sauvant les jours de l'empereur Décius. Pauline, conduite en Arménie par son père, inspire une vive tendresse à Polyeucte, chef de la noblesse du pays, qui la demande à son père et l'obtient. Depuis quinze jours elle est la femme de Polyeucte. C'est elle-même qui nous l'apprend, en même temps qu'elle nous raconte un songe qui lui a montré son époux jeté par les chrétiens aux pieds de son premier amant et tué par la main de son père. Elle vient d'avouer que le souvenir de Sévère n'est point éteint dans son cœur, lorsque Félix lui apprend que Sévère n'est point mort, qu'il est le favori de l'empereur, et qu'il arrive sans doute pour réclamer sa main : le prétexte du voyage est un sacrifice aux dieux. Qu'on juge de la douleur de Sévère en apprenant que Pauline est mariée : elle vient elle-même lui confirmer la nouvelle de ce malheur, et sans lui cacher qu'elle l'aime encore, elle lui ordonne de la fuir, résolue qu'elle est de rester fidèle à ses devoirs. Cependant on se rend au temple pour le sacrifice, et Polyeucte, qui vient de se faire chrétien, et qu'anime toute l'ardeur de sa foi nou-

velle, s'y rend de son côté, malgré les prières de son ami Néarque. Là, en présence de Sévère et de Félix, les deux amis insultent aux dieux de Rome et renversent la statue de Jupiter, en confessant leur foi au Dieu des chrétiens. Félix ordonne le supplice de Néarque, et Polyeucte doit le partager, s'il refuse de désavouer son sacrilége. La mort de Néarque ne fait qu'exciter l'ardeur de Polyeucte, qui veut mourir comme son ami. Pauline vient le trouver dans sa prison et s'efforce à le ramener au culte des dieux de Rome, en lui rappelant ses devoirs envers son prince et son pays. Mais Polyeucte lui répond :

Je dois ma vie au peuple, au prince, à sa couronne;
Mais je la dois bien plus au Dieu qui me la donne.
Si mourir pour son prince est un illustre sort,
Quand on meurt pour son Dieu, quelle sera la mort!

PAULINE.

Quel Dieu!

POLYEUCTE.

Tout beau, Pauline : il entend vos paroles;
Et ce n'est pas un Dieu comme vos dieux frivoles,
Insensibles et sourds, impuissants, mutilés,
De bois, de marbre ou d'or, comme vous les voulez :
C'est le Dieu des chrétiens, c'est le mien, c'est le vôtre;
Et la terre et le ciel n'en connaissent point d'autre.

Pauline cherche alors à le rappeler à l'amour qu'il lui avait juré et qu'il trahit en voulant mourir. Polyeucte est ému mais non ébranlé, et s'adressant à Dieu, il s'écrie :

Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne;
Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne.

Avec trop de mérite il vous plut la former,
Pour ne vous pas connaître et ne vous pas aimer,
Pour vivre des enfers esclave infortunée,
Et sous leur triste joug mourir comme elle est née.

PAULINE.

Que dis-tu, malheureux? qu'oses-tu souhaiter?

POLYEUCTE.

Ce que de tout mon sang je voudrais acheter.

PAULINE.

Que plutôt!...

POLYEUCTE.

C'est en vain qu'on se met en défense.
Ce Dieu touche les cœurs lorsque moins on y pense.
Ce bienheureux moment n'est pas encore venu;
Il viendra : mais le temps ne m'en est pas connu.

PAULINE.

Quittez cette chimère et m'aimez!

POLYEUCTE.

Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.

PAULINE.

Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas!

POLYEUCTE.

Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas!

PAULINE.

C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire?

POLYEUCTE.

C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.

Voilà un de ces dialogues, voilà de ces vers qui ne sont qu'à Corneille. Aucun poète, ni ancien ni moderne,

n'a eu le secret de renfermer de grandes pensées en moins de mots. Corneille rencontre le sublime dans l'expression, comme il a su d'abord créer la situation qui le fait naître, et les mots semblent venir d'eux-mêmes se placer dans son vers.

Polyeucte a demandé à voir Sévère. Que peut-il vouloir à l'homme dont il sait que Pauline est aimée? L'abnégation chrétienne ne peut aller plus loin : résolu à mourir, il veut que sa mort serve du moins à unir deux cœurs si bien faits pour s'aimer. « Vous êtes, dit-il à Sévère,

> Vous êtes digne d'elle, elle est digne de vous;
> Ne la refusez pas de la main d'un époux :

et lorsque ce dernier sacrifice est accompli, il sort en s'écriant :

> Qu'on me mène à la mort, je n'ai plus rien à dire.

Que feront Pauline et Sévère? La mort de Polyeucte et son propre désir leur permettent de *vivre heureux ensemble.* Mais Pauline, toute à ses devoirs d'épouse, n'a plus d'amour que pour Polyeucte, et demande à Sévère de sauver celui qu'il doit haïr :

> Conserver un rival dont vous êtes jaloux,
> C'est un trait de vertu qui n'appartient qu'à vous ;

lui dit-elle, et Sévère se montre digne de celle qu'il aime en demandant à Félix la grâce de son rival. Mais Félix se persuade que Sévère, lui faisant une pareille demande,

ne peut être de bonne foi, et, de plus, il se dit, dans sa lâche ambition, que si Polyeucte meurt, Sévère deviendra son gendre : donc, malgré les prières de Sévère, malgré les larmes de sa fille, il ordonne de nouveau que Polyeucte meure, à moins qu'il ne consente à renoncer à la foi chrétienne. Pauline supplie encore son époux de faire ce qu'on exige de lui; mais Polyeucte résiste à toutes ses instances :

Je n'adore qu'un Dieu maître de l'univers,
Sous qui tremblent le ciel, la terre et les enfers;
Un Dieu qui, nous aimant d'une amour infinie,
Voulut mourir pour nous avec ignominie,
Et qui, par un effort de cet excès d'amour,
Veut pour nous en victime être offert chaque jour.
Mais j'ai tort d'en parler à qui ne peut m'entendre.
Voyez l'aveugle erreur que vous osez défendre!
Des crimes les plus noirs vous souillez tous vos dieux;
Vous n'en punissez point qui n'ait son maître aux cieux;
La prostitution, l'adultère, l'inceste,
Le vol, l'assassinat, et tout ce qu'on déteste,
C'est l'exemple qu'à suivre offrent vos immortels.
J'ai profané leur temple et brisé leurs autels;
Je le ferais encor, si j'avais à le faire,
Même aux yeux de Félix, même aux yeux de Sévère,
Même aux yeux du sénat, aux yeux de l'empereur.

FÉLIX.

Enfin ma bonté cède à ma juste fureur :
Adore-les, ou meurs.

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Impie!
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Tu l'es? ô cœur trop obstiné !
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.

PAULINE.

Où le conduisez-vous?

FÉLIX.

A la mort.

POLYEUCTE.

A la gloire !
Chère Pauline, adieu; conservez ma mémoire.

Pauline le suit au pied de l'échafaud : le sang de Polyeucte rejaillit sur elle, et le vœu de son époux s'accomplit; elle est chrétienne.

Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée....

s'écrie-t-elle, et elle demande la mort, pour suivre son époux dans les cieux. Alors Félix lui-même se sent entraîné par l'exemple de cette conversion miraculeuse, et les dernières paroles de Sévère semblent annoncer qu'il les imitera bientôt.

Nous ne connaissons point, au théâtre, une plus belle fable dramatique que celle de la tragédie de *Polyeucte*. Tout y est noble, grand, et digne de la religion qui l'a inspirée. Si Corneille n'avait eu que le génie du poète, sans la foi du chrétien, il n'eût pas fait *Polyeucte*. Aussi, de tous les chefs-d'œuvre de la scène française, cette tragédie est-elle la plus pure de toute imitation, soit des théâtres grec et latin, soit du théâtre espagnol :

Corneille s'y montre dégagé de tout alliage; et nous n'hésitons pas à regarder *Polyeucte* comme le véritable type de la tragédie française. Le seul reproche qui soit à faire à ce bel ouvrage s'adresse à quelques parties du style, un peu négligées. On est tenté de croire que le poète y a introduit avec intention quelques locutions vieillies, quelques mots surannés, quelques images forcées, dont *Cinna* n'offrait déjà plus d'exemples. Notre langue poétique ne lui paraissait pas sans doute assez riche pour que l'on dût risquer de l'appauvrir en l'épurant, et il tentait de remettre en crédit des formes de langage que lui-même avait naguère abandonnées. Cette tentative ne fut pas toujours heureuse : elle a donné lieu à des critiques tant soit peu acerbes de Voltaire et de Laharpe, qui nous semblent avoir fait trop souvent la guerre aux mots dans leurs commentaires et leurs critiques sur le théâtre de Corneille. Au reste, Corneille pressentait ces reproches quand il disait :

« Le style de *Polyeucte* n'est pas si fort ni si majestueux que celui de *Cinna* et de *Pompée;* mais il a quelque chose de plus touchant, et les tendresses de l'amour humain y font un si agréable mélange avec la fermeté du divin, que sa représentation a satisfait tout ensemble les dévots et les gens du monde. A mon gré, ajoute-t-il, je n'ai point fait de pièce où l'ordre du théâtre soit plus beau et l'enchaînement des scènes mieux ménagé. »

Le témoignage que se rend ici le poète est parfaitement mérité. Les caractères de Polyeucte, de Sévère et de Pauline sont vrais, dramatiques, et les situations dans lesquelles l'imagination de Corneille les a placés les pré-

sentent très-naturellement sous le jour le plus favorable, de façon qu'il n'y ait aucun côté de ces sublimes créations qui puisse échapper aux regards. On respire, en les écoutant parler, un parfum d'honneur, d'amour, de religion et de vertu qui pénètre l'âme des plus nobles pensées et des plus saintes résolutions. Il n'est pas jusqu'au personnage si lâche et si vil de l'ambitieux Félix, que les mêmes critiques ont tant blâmé, qui ne nous semble renfermer une haute leçon de morale. Car, ainsi que nous l'avons dit à propos de *Cinna,* le poète dramatique ne doit pas se contenter de mettre sous nos yeux de beaux exemples à suivre; il doit aussi quelquefois nous montrer des caractères bas et odieux, afin de nous en inspirer l'horreur. Le vice, en nous apparaissant dans toute sa laideur, rend la vertu plus belle à nos regards. Quant au reproche d'invraisemblance, nous y répondrons d'un mot : que les critiques qui blâment la bassesse du caractère de Félix jettent les yeux sur les pages de l'histoire humaine, et qu'ils nous disent s'ils n'y rencontrent rien de semblable!

LEÇON XXV.

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

CORNEILLE — DEUXIÈME PARTIE.

Corneille n'avait encore que trente-six ans, et il avait déjà donné au théâtre ses quatre chefs-d'œuvre : *le Cid, Horace, Cinna* et *Polyeucte*. Parvenu au faîte, il ne pouvait que descendre; déjà même, comme nous vous l'avons fait observer, on pouvait reprendre dans *Polyeucte* des négligences de style inexcusables chez l'auteur de *Cinna*. Il se persuada que ces négligences dont on lui faisait reproche ne semblaient telles que parce que la pompe de son style était moins soutenue dans ce dernier ouvrage; et, voulant prouver que ses pensées n'avaient rien perdu de leur force ni ses vers de leur majesté, il écrivit *la Mort de Pompée*. Certaines critiques ont quelquefois une influence fatale sur le génie des poètes, en ce qu'elles les poussent dans les défauts opposés à ceux qu'elles leur signalent. Corneille, sur la foi des censeurs de *Polyeucte*, s'accusa d'avoir été trop

simple, trop naturel, trop familier, dans quelques scènes de ce chef-d'œuvre, et il se jeta volontairement dans l'enflure, dans l'exagération, dans l'emphase, lorsqu'il tenta de présenter dramatiquement le grand événement historique du triomphe de César sur Pompée. Corneille, se faisant gloire de ce parti pris, parlait ainsi de son œuvre :

« Pour le style, il est plus élevé en ce poème qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers les plus pompeux que j'aie faits. La gloire n'en est pas toute à moi : j'ai traduit de Lucain tout ce que j'y ai trouvé de propre à mon sujet; et comme je n'ai point fait de scrupule d'enrichir notre langue du pillage que j'ai pu faire chez lui, j'ai tâché, pour le reste, à entrer si bien dans sa manière de former ses pensées et de s'expliquer, que ce qu'il m'a fallu y joindre du mien sentît son génie et ne fût pas indigne d'être pris pour un larcin que je lui eusse fait. »

Ainsi, Corneille crut devoir, en empruntant à Lucain une partie de son épopée, adopter également l'exagération de pensées et de style du poète latin. Comment ne vit-il pas que les défauts de Lucain deviendraient les siens, et seraient même plus prononcés dans son imitation? Comment Corneille ne restait-il pas tout simplement Corneille? et qu'avait-il besoin de chercher à se grandir encore, après *Horace* et *Cinna?*

La Mort de Pompée tient autant du poème épique que du drame; presque toute la pièce est en récits : du moins les grands événements sur lesquels elle repose y sont racontés, et non représentés. Il fallait tout le génie de

Corneille pour rendre supportable, dans une tragédie, l'absence de situations dramatiques. Pompée n'y paraît point, et cependant, tout mort qu'il est, il en est le héros. Sa veuve, Cornélie, qui entre en scène tenant dans ses bras l'urne où sont renfermées les cendres de son époux, nous toucherait davantage si sa douleur s'exprimait plus naturellement. L'effet de l'exagération est de détruire d'avance l'impression qu'elle veut produire. Un désespoir muet émeut quelquefois plus fortement qu'une plainte même éloquente; mais lorsque cette éloquence prend les caractères de la déclamation, elle glace le cœur au lieu de l'attendrir. La tragédie de *la Mort de Pompée* est encore, toutefois, une œuvre grande et belle, où brille par moments tout le génie de Corneille; elle prouve même combien ce génie pouvait se révéler sous des aspects différents sans rien perdre de sa grandeur. En voici encore une autre preuve.

Corneille avait créé dans *le Cid* la vraie tragédie moderne, en empruntant la donnée de son drame à Guilhem de Castro, et voilà qu'en prenant un autre sujet à Lope de Vega, il va créer la véritable comédie. C'est une grande gloire pour l'Espagne que d'avoir ainsi inspiré à Corneille *le Cid* et *le Menteur :* mais, quand on compare les ouvrages originaux avec les ouvrages imités, on sent qu'il a fallu plus de génie pour imiter comme Corneille que pour créer comme Guilhem de Castro et Lope de Vega. Les uns sont en quelque sorte les ouvriers qui ont commencé de tailler, de dégrossir le marbre, l'autre est l'artiste qui en a fait un dieu. Corneille ne devait guère plus de soixante vers, sur deux mille, au

poète tragique espagnol qui avait traité avant lui le sujet du Cid : il nous semble qu'à Lope de Vega il doit moins encore, et que d'une pièce d'intrigue, comme sont toutes les pièces espagnoles, il a su faire une comédie de caractère, ce qui est, à nos yeux, l'œuvre la plus difficile de l'art dramatique. La comédie du *Menteur* fut pour le théâtre le signal d'une véritable révolution. Pour vous faire comprendre tout ce que notre scène comique doit au grand Corneille, il est nécessaire que nous jetions un regard en arrière et que nous vous montrions ce qu'était avant lui la comédie en France.

Rien de piquant, rien de gai, rien de spirituel, rien d'amusant même ne s'était fait remarquer sur notre scène comique depuis l'ingénieuse farce de *l'Avocat Patelin*, qui date du quinzième siècle. La stérile fécondité de Hardy n'avait produit que des pièces informes et grossières, dont le succès prouve moins le talent du poète que le mauvais goût des spectateurs. Pour rencontrer quelques traces de la gaieté française, il fallait se tenir, les pieds dans la boue et le nez au vent, sur le Pont-Neuf, en face de la statue d'Henri IV, ou du *Cheval de bronze*, comme on l'appelait alors, où le charlatan Mondor et son associé Tabarin égayaient la foule par leurs lazzis burlesques, tout en débitant un baume qu'ils donnaient pour le remède universel : il guérissait du moins de la mélancolie : aussi nombre de grands seigneurs et de nobles dames faisaient arrêter leurs carrosses devant les tréteaux de Tabarin. Parmi ces acteurs en plein vent, il en était trois qui avaient surtout le privilége d'attirer la foule : on les nommait Gros-Guillaume,

Gauthier-Garguille et Turlupin. Ils élevèrent un petit théâtre portatif dans un jeu de paume, près la Porte-Saint-Jacques, et là ils jouaient, le matin pour les écoliers, le soir pour le beau monde, des farces de leur invention, moitié écrites, moitié improvisées, dont le plus grand mérite était de provoquer le rire des spectateurs. On y accourait en foule de tous côtés; et les comédiens du roi, établis à l'hôtel de Bourgogne, conçurent bientôt une telle jalousie du succès des trois bateleurs de la Porte-Saint-Jacques qu'ils portèrent plainte au cardinal de Richelieu contre un pareil empiétement de leur privilége. Leur plainte eut pour effet de donner au ministre le désir de voir ceux qu'on lui dénonçait. Ils jouèrent, dans une alçôve du Palais-Cardinal, une farce qui amusa tellement Son Éminence, que, pour les remercier de l'avoir fait rire, ce qui lui arrivait rarement, il invita les comédiens de l'hôtel de Bourgogne à s'associer les trois bateleurs.

Une invitation de Richelieu était un ordre, et bientôt Gauthier-Garguille, Gros-Guillaume et Turlupin s'installèrent à l'hôtel de Bourgogne, où ils s'adjoignirent Guillot-Gorju, Jodelet, le capitaine Fracasse et autres, pour y jouer des farces après la tragédie. Plusieurs d'entre eux se firent même remarquer dans les deux genres, mais sous des noms différents. La troupe rivale du Marais suivit cet exemple et joua également des farces qui partageaient la faveur publique avec les tragédies de Mairet, de Tristan, de Rotrou et même de Corneille. De ces farces il n'est resté que des fragments et des traditions qui donnent peu de regrets. Ce n'est même qu'à la

faveur de ses autres ouvrages que nous sont parvenues les comédies d'un écrivain de cette époque dont la célébrité tient à des causes bien différentes : nous voulons parler du premier époux de cette femme célèbre qui eut pour second mari Louis XIV.

Paul Scarron, d'une ancienne famille, fils d'un riche conseiller au parlement, naquit à Paris au commencement de l'année 1611. Des malheurs de tout genre l'assaillirent dès sa jeunesse et ne purent atténuer le fond de gaieté dont l'avait doué la nature. D'abord la perte de sa mère, puis celle de sa fortune, que lui enleva une belle-mère, enfin une paralysie complète des jambes, venue à la suite d'une folie de jeunesse, tout se réunit pour le condamner à une vie misérable et douloureuse; et cependant il n'est peut-être pas d'écrivain qui, dans ses ouvrages et dans sa vie, ait fait plus constamment preuve d'une intarissable gaieté. Voici son portrait tracé de sa main :

« J'ai trente ans passés : si je vais jusqu'à quarante, j'ajouterai bien des maux à ceux que j'ai soufferts depuis huit à neuf ans. J'ai eu la taille bien faite, quoique petite : ma maladie l'a raccourcie d'un bon pied... Mes jambes et mes cuisses ont fait premièrement un angle obtus, et puis un angle égal, et enfin un aigu. Mes cuisses et mon corps en font un autre, et ma tête se penchant sur mon estomac, je ne représente pas mal un Z. J'ai les bras raccourcis aussi bien que les jambes, et les doigts aussi bien que les bras : enfin je suis un raccourci de la misère humaine. »

Tel était l'enjouement de son esprit et le charme de sa

conversation, que malgré ces infirmités il était l'ami des plus folles personnes de son temps, entre autres la fameuse Marion Delorme et la célèbre Ninon de Lenclos. Il adressait des vers aux dames de la cour, qui venaient visiter le pauvre infirme sans crainte de se compromettre. Enfin, par la protection de mademoiselle d'Hautefort, il obtint une audience de la reine Anne d'Autriche et lui demanda une charge près de sa personne. Le pauvre Scarron ne pouvait remplir aucune de celles qui existaient : aussi, l'office dont il sollicita la création en sa faveur fut celui de *malade de la reine*. Anne d'Autriche ne put s'empêcher de sourire à cette singulière demande, et lui accorda le titre qu'il désirait, avec une gratification annuelle de cinq cents écus, faible récompense pour avoir fait sourire une reine. Peu de temps après Scarron demanda un logement au Louvre, dans une épître dont voici quelques vers :

Scarron, par la grâce de Dieu,
Malade indigne de la reine,
Homme n'ayant ni feu ni lieu,
Mais bien du mal et de la peine ;
Hôpital allant et venant,
Des jambes d'autrui cheminant,
Des siennes n'ayant plus l'usage ;
Souffrant beaucoup, dormant bien peu,
Et pourtant faisant, par courage,
Bonne mine et fort mauvais jeu....

Puis, après s'être plaint de n'être pas logé comme l'étaient tous les officiers de la reine, il termine ainsi :

Cependant ce malade exerce

Sa charge avec intégrité;
Pour servir Votre Majesté,
Depuis peu l'os la peau lui perce.
Tous les jours s'accroît son tourment :
Mais il le souffre gayement ;
Il fait sa gloire de sa peine;
Et l'on peut juger sûrement
Qu'aucun officier de la reine
Ne la sert si fidèlement.

La protection de mademoiselle d'Hautefort lui avait encore obtenu de M. de Lavardin, évêque du Mans, un bénéfice dans ce diocèse, lorsque madame de Neuillant amena chez lui une jeune orpheline à laquelle elle faisait payer par de dures exigences et de mauvais traitements l'hospitalité peu généreuse qu'elle donnait à son indigence. Cette jeune fille était Françoise d'Aubigné, si célèbre depuis sous le nom de marquise de Maintenon. Scarron, frappé de sa grâce, de son esprit, de sa raison, et touché de son malheur, en eut compassion, et lui dit un jour : « Une demoiselle n'a d'autre ressource que le couvent ou le mariage. Voulez-vous être religieuse? je payerai votre dot. Aimez-vous mieux un établissement? je n'ai à vous offrir qu'une très-laide figure et qu'une fortune excessivement bornée. » Mademoiselle d'Aubigné préféra au couvent la laide figure et la fortune bornée du malade de la reine, et devint madame Scarron. Le jour de la signature du contrat, le notaire ayant demandé ce que le futur reconnaissait en dot à l'accordée : « Quatre louis d'or, répondit Scarron, deux grands yeux très-mutins, un très-beau corsage, une belle paire de mains et

beaucoup d'esprit. — Quel douaire? — L'immortalité! Le nom des femmes de rois meurt souvent avec elles, mais celui de la femme de Scarron vivra éternellement. » Scarron se trompait tout en prédisant juste. Il est certain que personne ne penserait à madame Scarron si la veuve du malade de la reine n'était devenue, à peu de chose près, reine de France.

Ce mariage rendit Scarron plus pauvre qu'il n'était auparavant, en lui faisant perdre son bénéfice. Heureusement la bonne grâce et la modestie de sa femme lui acquirent de nouveaux amis, parmi lesquels on doit compter le grand Turenne. Le surintendant Fouquet, protecteur fastueux des lettres, lui rendit la pension que lui avait retirée Mazarin, dont il s'était moqué dans une pièce de vers intitulée *Mazarinade*. Scarron, sentant sa fin approcher, ne s'en affligea que parce qu'il « laissait sans bien, sans espérance, une femme qu'il avait tant de raisons d'estimer. » « Mais, lui dit-il, quoique la vertu n'en donne pas, je suis parfaitement convaincu que vous serez toujours vertueuse. » Puis, voyant que tout le monde pleurait autour de lui, il dit en plaisantant: « Mes amis, je ne vous ferai jamais autant pleurer que je vous ai fait rire. » Quelques instants après il expira en disant : « Par ma foi, je ne me serais jamais imaginé qu'il fût si facile de se moquer de la mort. »

Telle fut la fin de cet homme que Segrais nous dit avoir été fort aimé et fort aimable, et qui avait fait lui-même ainsi son épitaphe :

Celui qui cy maintenant dort
Fit plus de pitié que d'envie,

Et souffrit mille fois la mort
Avant que de perdre la vie.
Passant, ne fais ici de bruit,
Et garde bien qu'il ne s'éveille;
Car voici la première nuit
Que le pauvre Scarron sommeille.

Ces vers sont peut-être les meilleurs de Scarron, qui en a fait beaucoup. Sa réputation littéraire s'appuie surtout sur *l'Énéide travestie, le Roman comique,* et quelques comédies. *L'Énéide travestie*, traduction en vers burlesques du poème de Virgile, nous paraît une profanation de l'art des vers, et quelques fines plaisanteries qu'on y rencontre çà et là ne peuvent compenser l'amas d'ordures grossières et de mauvais jeux de mots qui y abondent. Nous concevons difficilement que Racine, dont le goût était si pur et si délicat, pût s'amuser de ce livre, à propos duquel Boileau disait à Racine le fils : « Votre père avait quelquefois la faiblesse de lire Scarron et d'en rire, mais il se cachait bien de moi pour cela. » Boileau avait raison contre Racine à propos de *l'Énéide travestie*, mais il aurait eu tort s'il eût de même proscrit le *Roman comique*, tableau aussi vrai qu'amusant de l'existence nomade des acteurs de province, et miroir souvent fidèle des ridicules des acteurs de la capitale. Scarron les ayant vus de près, les peignit d'après nature; mais pour ne pas trop s'attirer la rancune des comédiens de Paris, dont il avait besoin, il plaça la scène de son roman en province, dans l'espoir qu'ils auraient trop de vanité pour s'y reconnaître. Nous sommes loin de trouver que les aventures contenues dans ce roman

soient toutes de bon goût; mais la plupart ont une gaieté communicative, et les ouvrages qui font rire sont si rares que nous n'avons pas le courage de nous montrer trop sévère pour un livre qui atteint si bien ce but. Le style en est facile, naturel, enjoué, piquant, et nous ne doutons pas qu'il n'ait contribué à donner à la prose française cette allure vive et légère, cette grâce naïve et maligne dont Molière dans ses comédies, Lesage dans son Gil Blas, et Voltaire dans ses romans philosophiques, ont fait depuis un si merveilleux emploi.

Scarron nous paraît avoir été moins heureux dans ses comédies, quoiqu'elles aient presque toutes obtenu un grand succès. Qu'était-ce alors qu'une comédie? Le premier éditeur des œuvres de Scarron, La Martinière, nous le dit : « Une comédie n'était autre chose qu'une intrigue assez obscure d'abord, qui par des méprises, souvent par l'étourderie d'un valet, par l'intrigue de quelque soubrette, ou par un coup du hasard, s'embrouillait de plus en plus, et s'éclaircissait enfin par quelque autre hasard aussi peu prévu que le premier. Quelque valet mauvais plaisant disait quelques ridicules douceurs à la suivante, qui répondait à coup sûr dans le même style : un vieillard et un mari rebuté, auquel on opposait un amant plus aimé qu'aimable, fournissait quelquefois une scène plus ou moins comique. Point de mœurs, point de caractères, point d'unité, point de règle. »

Telle était alors en France la comédie, copiée servilement sur la comédie espagnole. Scarron ne se fit point scrupule d'emprunter au théâtre de Lope de Vega et des compatriotes de ce poète fécond, des sujets, des scènes,

des dialogues, sans s'assujettir plus que n'avaient fait ceux-là aux lois de la raison et du goût, et sans se donner la peine d'étudier les modèles de l'antiquité. Les comédies d'Aristophane, de Plaute et de Térence lui restèrent aussi étrangères que les préceptes d'Aristote et les conseils d'Horace, et il ne s'inquiéta que de faire rire, même aux dépens de la morale et du bon sens. Aucune de ses comédies n'est restée au théâtre, et elles ne méritaient point d'y rester, malgré leur gaieté. C'est le sort inévitable de toute œuvre de théâtre qui ne veut être que gaie. Le comique et la gaieté sont deux choses qu'il ne faut pas confondre; car le rire qui naît du comique ne s'arrête pas aux lèvres comme celui qui provient de la gaieté seule; il pénètre dans l'esprit et y grave un profond souvenir. Scarron s'attachait à faire parler plaisamment les personnages sérieux, et sérieusement les personnages plaisants. C'est bien là un des moyens qu'emploie accidentellement la bonne comédie, mais elle y joint des situations, des caractères: pour les trouver et les peindre il eût fallu se donner la peine de les chercher, de les étudier; Scarron ne voulait que se divertir et gagner de l'argent, et l'on sait combien ce besoin ou ce désir de lucre sont funestes au talent des poètes.

On doit à Scarron la création de deux personnages qui ont long-temps été en faveur au théâtre : l'un est Jodelet, qu'il nous a montré sous différents aspects; c'est un valet bouffon, niais et naïf, qui a servi de type à la nombreuse famille de ces valets niais et balourds qu'on a depuis mis tant de fois sur la scène : l'autre est ce Crispin, valet rusé et poltron, dont Regnard s'est si habile-

ment emparé. Ces deux créations forment les principaux droits de Scarron au titre de poète comique : c'est dire que la place était encore vacante en France lorsque Corneille donna *le Menteur*, en 1642, six ans après *le Cid*.

Corneille l'avoue hautement, il doit *le Menteur* à Lope de Vega (d'autres disent à don Juan d'Alarcon) comme il a dû *le Cid* à Guilhem de Castro ; mais ni la tragédie de Guilhem, ni la tragédie de Lope de Vega ne seraient connues aujourd'hui sans la tragédie et la comédie de Corneille. Il trouva la comédie espagnole très-ingénieuse, et l'arrangea pour la scène française en modifiant plusieurs situations et en changeant le dénoûment. Toute l'intrigue de la pièce repose sur une erreur de nom ; et si les embarras dans lesquels se jette le menteur par ses tromperies, et desquels il ne se tire que par de nouveaux mensonges, si surtout un style naturel, brillant et vigoureux ne soutenait pas l'intérêt languissant de l'action, il est probable que cette comédie ne se serait point maintenue au théâtre pendant deux cents ans avec un succès non interrompu. Le rôle du menteur, Dorante, est un des plus brillants qui soient au théâtre ; il est écrit de verve d'un bout à l'autre, comme celui de son valet Cliton, qui, tout habitué qu'il est aux mensonges de son maître, s'y laisse toujours prendre, et le supplie de lui indiquer par quelque signe quand il ne dit pas la vérité. Dorante le lui promet, mais oublie bientôt sa promesse, et ment de nouveau à son valet, auquel il raconte qu'il a tué en duel son rival. Ce mensonge à peine lâché, le rival paraît ; Cliton ne peut s'empêcher de se moquer

de son maître : *Les gens que vous tuez,* lui dit-il, *se portent assez bien !* Dorante trompe son père, et lui raconte qu'étant marié en secret à Poitiers, il ne peut épouser celle qu'il lui a destinée. Le père pardonne cette coupable folie; mais autant il se montre indulgent pour un égarement de jeunesse, autant il devient sévère quand il découvre que son fils lui a menti. Il vient le trouver et débute ainsi :

Êtes-vous gentilhomme ?

DORANTE, *à part.*

Ah ! rencontre fâcheuse !

(*Haut.*)

Étant sorti de vous, la chose est peu douteuse.

GÉRONTE.

Croyez-vous qu'il suffit d'être sorti de moi ?

DORANTE.

Avec toute la France aisément je le croi.

GÉRONTE.

Et ne savez-vous point avec toute la France
D'où ce titre d'honneur a tiré sa naissance,
Et que la vertu seule a mis en ce haut rang
Ceux qui l'ont jusqu'à moi fait passer dans leur sang ?

DORANTE.

J'ignorerais un point que n'ignore personne :
Que la vertu l'acquiert, comme le sang le donne.

GÉRONTE.

Où le sang a manqué si la vertu l'acquiert,
Où le sang l'a donné le vice aussi le perd.
Ce qui naît d'un moyen périt par son contraire ;
Tout ce que l'un a fait, l'autre le peut défaire ;

Et, dans la lâcheté du vice où je te voi,
Tu n'es plus gentilhomme étant sorti de moi.

DORANTE.

Moi?

GÉRONTE.

Laisse-moi parler, toi de qui l'imposture
Souille honteusement ce don de la nature :
Qui se dit gentilhomme, et ment comme tu fais,
Il ment quand il le dit, et ne le fut jamais.

Dorante cherche à s'excuser par l'amour qu'il avait pour une femme quand on voulait le marier à une autre. Mais Géronte, qui ne peut plus le croire, lui dit :

Tu me fourbes encor.

DORANTE.

Si vous ne m'en croyez,
Croyez-en pour le moins Cliton, que vous voyez,
Il sait tout mon secret.

GÉRONTE.

Tu ne meurs pas de honte
Qu'il faille que de lui je fasse plus de compte,
Et que ton père même, en doute de ta foi,
Donne plus de croyance à ton valet qu'à toi!

Toute cette scène, écrite sur un ton si élevé, était sans exemple sur notre théâtre : on y retrouve la main qui traça le caractère du vieux don Diègue. Dès lors les poètes comiques de la France n'eurent plus besoin de chercher des modèles ni à l'étranger, ni dans l'antiquité; Corneille venait d'ouvrir la voie où bientôt devait entrer le plus grand poète comique qui ait existé dans aucun temps.

Encouragé par le succès de la comédie du *Menteur*, Corneille y fit une suite, qu'il emprunta également au théâtre espagnol. Il jugea ce second ouvrage supérieur au premier sous le rapport des sentiments et du style : le public fut d'avis contraire et s'obstina à préférer le premier Dorante au second, qui lui parut moins amusant parce qu'il était devenu plus honnête homme. Corneille lui-même convient qu'avec ses mauvaises habitudes Dorante a perdu presque toutes ses grâces, et qu'il semble avoir quitté la meilleure part de ses agréments en se corrigeant de ses défauts. Cette observation, que le poète semble faire à regret, est juste de tout point. Les gens ne vont point au théâtre pour s'instruire, pour se corriger, mais pour se distraire et s'amuser. Si l'utile s'y mêle à l'agréable, comme le veut Horace et comme cela doit être dans toute œuvre d'art sérieuse, c'est une double gloire pour le poète, qui peut-être n'en obtiendrait aucune s'il se contentait d'être utile. Il en est des leçons morales qu'on donne au peuple comme des breuvages amers qu'on fait prendre aux enfants : il faut enduire de miel les bords du vase pour qu'ils ne le repoussent pas.

Corneille ne paraissait pas avoir fait violence à son génie en baissant son style au ton de la comédie ; cependant le peu de succès qu'avait obtenu la *Suite du Menteur* le rendit à la tragédie, et le souvenir des applaudissements donnés à *Polyeucte* lui persuada qu'en montrant dans une tragédie chrétienne le martyre d'une vierge il devait exciter un intérêt plus vif encore et plus touchant. Corneille se trompa complétement dans le choix du sujet et dans l'exécution de l'ouvrage. La tragédie de

Théodore le fit tomber de toute la hauteur où il s'était élevé dans *Polyeucte*, et le poète se consola de sa chute en se congratulant de la pureté de notre scène, où parut trop licencieuse une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre des Vierges de saint Ambroise. Il finit par avouer qu'une héroïne vierge et martyre sur un théâtre ressemble à un terme qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent point d'action : nous ajouterons qu'elle n'y est point à sa place.

Nous avons vu le génie de Corneille s'élever de *Mélite* au *Cid*, se soutenir à la même élévation jusqu'à *Polyeucte*, puis tomber avec *Théodore*. Nous allons le voir se relever avec *Rodogune*, qui serait la plus belle de ses tragédies si les quatre premiers actes étaient dignes du cinquième, le plus tragique qui soit au théâtre.

Corneille nous dit : «On m'a souvent fait une question à la cour : quel était celui de mes poèmes que j'estimais le plus? et j'ai trouvé tous ceux qui me l'ont faite si prévenus en faveur de *Cinna* et du *Cid* que je n'ai jamais osé déclarer toute la tendresse que j'ai toujours eue pour celui-ci. » Corneille y trouve réunis tout ensemble la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers et la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement, le feu des passions, les tendresses de l'amour et de l'amitié. Il ajoute que l'action en est une, grande et complète, et que l'intérêt y va toujours croissant du premier au dernier acte, qui l'emporte sur tous les autres. Nous ne contestons point la plus grande partie des éloges que Corneille, dans son admirable bonne foi, donne à son œuvre. Il s'est condamné lui-même assez souvent et assez

volontiers pour ne point paraître obéir à un aveugle amour-propre quand il se loue. Cependant nous ne pouvons être entièrement de son avis.

Nous ne ferons point un reproche à Corneille des changements qu'il a cru devoir faire subir à l'histoire; il y a tels changements permis au poète parce que, s'ils se font aux dépens de la vérité historique, ils ne blessent en rien la vraisemblance, qui est la seule vérité dramatique. Cléopâtre, veuve de Nicanor, roi de Syrie, a deux fils jumeaux, Antiochus et Séleucus, qui viennent d'arriver à l'âge où la couronne doit être remise à l'aîné, et elle ne veut désigner cet aîné qu'après avoir pressenti lequel des deux princes se montrera le plus soumis à ses volontés. Les deux frères sont épris de Rodogune, sœur du roi des Parthes; et ce que redoute surtout Cléopâtre, c'est d'élever au trône cette Rodogune dont elle connaît l'ambition. Elle mande ses fils, leur avoue qu'elle a fait périr leur père, mais que Rodogune a été la cause de son crime; elle leur annonce ensuite que la couronne est au prix de sa vengeance, et leur dit :

> Entre deux fils que j'aime avec même tendresse
> Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse :
> La mort de Rodogune en nommera l'aîné....

Puis, voyant qu'ils ne lui répondent point, elle s'écrie en les quittant :

> Rien ne vous sert ici de faire les surpris ;
> Je vous le dis encor, le trône est à ce prix :

Je puis en disposer comme de ma conquête :
Point d'aîné, point de roi, qu'en m'apportant sa tête ;
Et puisque mon choix seul vous y peut élever,
Pour jouir de mon crime il le faut achever.

Une femme comme Cléopâtre, toute à son ambition, toute à sa haine, peut donner un pareil ordre, on le conçoit; elle est reine, elle est mère, elle a droit de commander, à des fils qui dépendent d'elle, même le meurtre de la femme qu'ils aiment. Mais ce qu'il est plus difficile de concevoir, c'est que Rodogune, lorsque les deux princes viennent lui dire que c'est elle qui nommera le roi, en choisissant entre eux celui qu'elle préfère, leur demande à son tour la mort de Cléopâtre leur mère, et dit :

Pour gagner Rodogune, il faut venger un père ;
Je me donne à ce prix : osez me mériter ;
Et voyez qui de vous daignera m'accepter.

Ainsi, il faut qu'Antiochus et Séleucus tuent Rodogune pour monter au trône, ou leur mère pour épouser Rodogune. Il devient de ce moment impossible de s'intéresser à l'amour de Rodogune pour Antiochus; on hait la princesse à l'égal de la reine, et l'âme se révolte contre cet amour qui ne se manifeste que par un ordre d'assassinat.

Cependant Cléopâtre, irritée du refus de ses fils, a résolu leur mort : elle feint de consentir à l'union de Rodogune et d'Antiochus, pendant qu'elle fait assassiner Séleucus. Antiochus, suivant l'usage, va boire, ainsi que Rodogune, à la coupe nuptiale préparée par Cléopâtre,

lorsqu'on lui remet une lettre de son frère, dont on lui annonce la mort.

Une main qui nous fut bien chère
Venge ainsi le refus d'un coup trop inhumain.
Régnez; et surtout, mon cher frère,
Gardez-vous de la même main :
C'est....

La mort l'a empêché d'achever sa lettre et de nommer la coupable. Quelle est l'affreuse perplexité d'Antiochus! qui doit-il soupçonner, Rodogune ou Cléopâtre? Chacune d'elles lui a demandé la mort de l'autre, et chacune d'elles lui est chère : l'une est sa mère, l'autre son amante. Il est impossible de porter plus loin le pathétique de situation, et l'on frémit en entendant Antiochus, après avoir relu ces mots, *Une main qui nous fut bien chère...* dire à Rodogune :

Madame, est-ce la vôtre ou celle de ma mère?

Cléopâtre n'hésite point à accuser Rodogune, qui se défend en accusant la reine à son tour. Le malheureux prince ne peut croire ni l'une ni l'autre. A Rodogune, qui se plaint de ce qu'il ne l'écoute pas, il répond :

Non, je n'écoute rien; et dans la mort d'un frère
Je ne veux point juger entre vous et ma mère :
Assassinez un fils, massacrez un époux;
Je ne veux me garder ni d'elle ni de vous.
Suivons aveuglément ma triste destinée;
Pour m'exposer à tout, achevons l'hyménée.
Cher frère! c'est pour moi le chemin du trépas;
La main qui t'a percé ne m'épargnera pas.

Et il veut prendre la coupe nuptiale; mais Rodogune l'empêche de boire en s'écriant :

Cette coupe est suspecte, elle vient de la reine.

Alors Cléopâtre, résolue d'écarter tout soupçon et d'assurer sa vengeance au prix même de sa vie, prend elle-même la coupe, boit une partie de ce qu'elle contient et la rend à Antiochus. Pendant que celui-ci, près de boire à son tour, cherche à excuser près de sa mère les soupçons de Rodogune, le poison agit, Cléopâtre pâlit, chancelle. Antiochus veut la secourir... mais elle le repousse, et d'une voix mourante, que la rage anime encore, elle fait à son fils ces terribles adieux :

Va, tu me veux en vain rappeler à la vie ;
Ma haine est trop fidèle et m'a trop bien servie :...
Règne ! de crime en crime enfin te voilà roi :
Je t'ai défait d'un père, et d'un frère, et de moi.
Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes !
Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie et que confusion !
Et, pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble !

Tout le caractère de Cléopâtre est taillé avec cette ampleur tragique qui semble n'appartenir qu'à Corneille. Sans doute la nature produit rarement de pareils monstres, et des mères comme la Cléopâtre de Corneille, qui veut se faire des cadavres de ses fils un sanglant marchepied pour monter au trône, ne se rencontrent dans

l'histoire qu'à de longs intervalles ; mais il suffit qu'il en ait apparu une seule pour que le poète ait le droit de s'emparer d'un tel personnage, afin de produire dans l'âme des spectateurs cette terreur salutaire qu'inspire la vue des grands criminels. Les personnages qui conviennent à la tragédie sont des exceptions dans l'histoire de l'humanité : les vertus sans éclat et les crimes sans grandeur ne sont point de son domaine : il faut que tout y soit empreint du caractère élevé qui distingue certains hommes du reste de la foule ; il faut que les héros commandent l'admiration ou la terreur, l'amour ou l'indignation, l'enthousiasme ou la pitié.

Corneille ayant, grâce au cinquième acte de Rodogune, fait applaudir au théâtre une intrigue assez compliquée, se persuada sans doute qu'une intrigue plus compliquée encore obtiendrait un succès plus grand, et il fit *Héraclius*. Toute la tragédie roule sur l'échange, fait en nourrice, de deux enfants, dont l'un est Héraclius, fils de l'empereur Maurice, et l'autre Martian, fils de Phocas, usurpateur du trône d'Héraclius. Phocas veut faire périr l'héritier légitime de l'empire d'Orient, mais il ne sait lequel des deux jeunes gens il doit frapper ; car l'un d'eux est son fils, et Léontine, la gouvernante qui a fait l'échange, lui a dit ce vers si dramatique :

Devine, si tu peux ; et choisis, si tu l'oses !

Pendant qu'il hésite il est assassiné, et Héraclius est proclamé empereur.

Cette tragédie se soutient par l'intérêt qu'inspire l'amitié des deux jeunes princes, par deux ou trois belles situations et par un assez grand nombre de vers vraiment cornéliens : mais l'intrigue en est obscure, embarrassée; et, comme l'avoue Corneille, « il faut la voir plus d'une fois pour en rapporter une entière intelligence. » C'est là un grand défaut dans une œuvre de théâtre. Nous ne savons si c'est bien réellement à propos d'*Héraclius*, comme le prétend Laharpe, que Boileau, dans son Art poétique, déplore l'erreur du poète qui,

> . . . . . débrouillant mal une pénible intrigue,
> D'un divertissement nous fait une fatigue.

Mais il est certain que la représentation d'*Héraclius* exige une pénible attention de la part des spectateurs, et la censure de Boileau serait entièrement fondée. On croit que lorsque Corneille écrivit *Héraclius* il connaissait une comédie fameuse de Calderon, intitulée *Dans cette vie tout est vérité et tout est mensonge*, dont le sujet est à peu près le même. Voltaire appuie cette supposition en disant : « Il est bien naturel que Corneille ait tiré un peu d'or du fumier de Calderon, mais il ne l'est pas que Calderon ait déterré l'or de Corneille pour le changer en fumier. » Cependant, Corneille, qui avoue franchement tous ses emprunts, ne dit rien de celui-ci; et, en vérité, les sept ou huit vers que, dans ce cas, il aurait traduits du poète espagnol ne méritent pas qu'on s'arrête à discuter quelle est des deux œuvres la première en date.

Le génie de Corneille ne se lassait point de produire,

mais il était facile de s'apercevoir qu'il avait perdu de sa force et de sa puissance. Il parut vouloir se reposer de ses fatigues par l'opéra d'*Andromède* et la comédie de *Don Sanche d'Aragon*. *Andromède* donne à l'auteur du *Cid* et du *Menteur* la gloire d'avoir créé en France l'opéra, comme il avait créé la tragédie et la comédie. Mais nous ne croyons point faire tort à la renommée de Corneille en disant que dans ce genre, où d'ailleurs la poésie n'est pour ainsi dire qu'un accessoire à la musique, le *Persée* de Quinault fit oublier, trente ans plus tard, l'*Andromède* de Corneille. L'aigle qui plane si majestueusement au haut des cieux ne saurait voltiger parmi les buissons de la plaine. Corneille est plus à son aise dans la comédie héroïque de *Don Sanche :* il nous semble pourtant que, dans cette intrigue toute romanesque et peu tragique, il prend un ton solennel qui nuit à l'intérêt de la fable; un style simple et naturel eût été plus convenable au sujet.

Nicomède suivit *Don Sanche d'Aragon*. Là, ce n'était plus le ton tragique dans la comédie, c'était presque, au contraire, le style comique dans la tragédie. Nicomède est un jeune héros qui s'indigne contre la tyrannie que les Romains exercent sur les rois leurs alliés, ou plutôt leurs sujets, et contre la lâcheté de son père, qui souffre que chez lui un ambassadeur romain lui parle en maître et dispose de sa couronne; et en attendant qu'il puisse combattre les Romains sur les champs de bataille, il fait à leur ambassadeur une guerre de railleries amères et d'épigrammes sanglantes. En l'écoutant, on s'alarme peu des périls qu'il affronte, on rit même des traits iro-

niques dont il accable son ennemi : mais ce rire que le poète provoque avec intention n'a rien de commun avec celui qu'excitaient les bouffonneries de Shakspeare et de Calderon; il ne fait rien perdre à la tragédie de sa dignité. Corneille est le seul parmi les maîtres de la scène française qui ait osé manier ainsi la plaisanterie dans un sujet tragique : nul ne l'avait tenté avant lui, nul n'a essayé de le suivre dans cette voie périlleuse. Au reste, Corneille reconnaît que cette pièce, la vingt et unième qu'il ait mise au théâtre, est d'une constitution assez extraordinaire et il ajoute, comme pour s'en excuser, que « après avoir fait réciter sur la scène quarante mille vers, il est bien malaisé de trouver quelque chose de nouveau, sans s'écarter un peu du grand chemin et se mettre au hasard de s'égarer. »

C'est dans ces paroles de l'auteur du *Cid*, plus que dans les conjectures de Voltaire, que nous croyons trouver l'explication de l'affaiblissement si rapide du génie de ce grand poète, à l'âge où l'homme jouit encore ordinairement de toute sa force et de toute la puissance de son talent.

« Il est peut-être utile, écrit Voltaire, pour l'avancement de l'esprit humain et pour celui de l'art théâtral, de rechercher comment Corneille, qui devait s'élever toujours après ses belles pièces, qui connaissait le théâtre, c'est-à-dire le cœur humain, qui était plein de la lecture des anciens et dont l'expérience devait avoir fortifié le génie, tomba pourtant si bas qu'on ne peut supporter ni la conduite, ni les sentiments, ni la diction de plusieurs de ses dernières pièces. N'est-ce point

qu'ayant acquis un grand nom et ne possédant pas une fortune digne de son mérite, il fut forcé souvent de travailler avec trop de hâte? » Écoutons maintenant Corneille, aussi bon juge de ses ouvrages que son commentateur Voltaire : « La mauvaise réception que le public a faite à cet ouvrage m'avertit qu'il est temps que je sonne la retraite; il vaut mieux que je prenne congé de moi-même que d'attendre qu'on me le donne tout à fait, et il est juste qu'après vingt années de travail, je commence à m'apercevoir que je deviens trop vieux pour être encore à la mode. J'en remporte cette satisfaction que je laisse le théâtre en meilleur état que je ne l'ai trouvé et du côté de l'art et du côté des mœurs... Il en viendra de plus heureux après nous qui le mettront à sa perfection et qui achèveront de l'épurer : je le souhaite de tout mon cœur. »

Pouvons-nous croire, après avoir lu ces lignes, que ce soient le besoin d'argent et la précipitation du travail qui aient fait en si peu de temps tomber Corneille de *Rodogune* à *Pertharite?* De 1636 à 1645, en neuf années, Corneille donne au théâtre *le Cid, Horace, Cinna, Polyeucte, la Mort de Pompée, le Menteur,* la *Suite du Menteur* et *Rodogune,* huit grands ouvrages en cinq actes et en vers. Il ne lui a fallu jusqu'ici qu'une année pour faire un chef-d'œuvre, il lui en faudra deux pour produire chacune des autres tragédies qui marquent sa décadence, et c'est alors qu'on viendra l'accuser de travailler trop précipitamment et de songer à sa fortune plus qu'à sa gloire! Corneille, âgé de moins de cinquante ans, fait *Pertharite?* C'est que le génie de l'homme n'est point inépuisable et que Corneille avait

épuisé tous les trésors du sien en produisant tant de beaux ouvrages en si peu d'années. Combien de poètes depuis Corneille ont dépensé en moins de temps, et quelquefois dans un seul ouvrage, toutes les ressources de leur esprit! Le génie de Corneille vieillit avant l'âge parce qu'il en fatigua de bonne heure tous les ressorts. Une œuvre tragique coûtait alors au poète un laborieux enfantement; il y pensait long-temps avant de l'écrire, il y pensait sans cesse tandis qu'il l'écrivait. Loin de se faire un mérite de violer les lois du théâtre, il attachait sa gloire à s'y soumettre; il ne passait point à côté de l'obstacle, il l'attaquait de front pour en triompher : c'était un combat à livrer, c'était une victoire à remporter. Sans doute le génie grandit quelquefois et s'enforcit dans ces luttes glorieuses; mais un moment vient où il se fatigue et s'épuise, et, la force lui manquant tout à coup, c'est en vain qu'il agite encore ses ailes, en vain qu'il lance çà et là quelques éclairs. On voit alors cet homme divin, ce poète radieux qui avait le don d'émouvoir nos cœurs, de passionner la multitude, survivre à sa puissance et donner au monde le triste spectacle d'un astre qui tombe et d'une flamme qui s'éteint.

Tel fut Corneille; et ce qui dut avancer pour lui l'heure de la retraite, c'est que les travaux du théâtre, auxquels il se consacra presque exclusivement, sont les plus pénibles de tous. Ce fut sans doute pour puiser de nouvelles forces dans la variété du travail, non moins que pour satisfaire à une pensée religieuse, que Corneille entreprit de traduire en vers français l'admirable livre de l'*Imitation de Jésus-Christ*. Cette traduction n'est, à vrai dire,

qu'une paraphrase de l'original latin, et c'est là son principal défaut. Il est des textes sacrés, tels que la Bible et l'Évangile, dont la traduction doit être avant tout exacte et fidèle : il est interdit au poète d'en rien retrancher comme d'y rien ajouter. Les défauts mêmes qu'on y penserait trouver partent de trop haut pour que la main d'un homme ose les corriger. Peut-être devrait-il en être ainsi de l'*Imitation :* il semble que ce sublime traité ait droit à tous les priviléges des livres divins et qu'on n'y puisse rien changer sans une sorte de profanation. La traduction que Corneille en a faite atteste assurément, en maint endroit, que celui-ci fut un grand poète et que l'esprit de Dieu remplissait son âme. Mais, malgré ses efforts pour reproduire la touchante simplicité de l'écrivain original, il est certain que les exigences de notre rhythme et surtout de notre langue poétique n'ont pas permis à Corneille de conserver toujours le caractère à la fois naïf et sublime du texte latin. A part ce défaut, inévitable dans une traduction en vers, il nous est impossible de nous associer à la sévérité de certains critiques envers ce bel ouvrage, qui eut fait la gloire de tout autre poète que Corneille, et que si peu de lecteurs, bien à tort selon nous, se donnent la peine de chercher dans ses œuvres. Voltaire ne dit rien de cette traduction ; Fontenelle, neveu de l'auteur, paraît n'y attacher que peu d'estime ; et Corneille lui-même, dans la dédicace de ce livre au pape Alexandre VII, parle si humblement de son œuvre, qu'il semble presque la condamner. Il n'en est pas moins vrai que ce fut cette même traduction qui commença d'établir la gloire de Corneille chez les étran-

gers. Les étrangers n'avaient en cela qu'un tort, c'était d'avoir attendu si long-temps pour la reconnaître. Nous demanderons aux critiques qui jugent *faible* et *inutile* cette œuvre de Corneille ou qui gardent à son égard un silence dédaigneux, s'ils n'ont pas au moins remarqué la coupe harmonieuse, hardie et variée des strophes ou stances des différents chapitres; nous leur demanderons si le poète n'a pas souvent triomphé avec bonheur des difficultés sans nombre que présentait au traducteur, dans une traduction en vers, le peu de liaison des chapitres et même des pensées, les répétitions continuelles des mêmes expressions, et le caractère antipoétique de certains détails; enfin, nous leur demanderons de quelle admiration ils ne seraient pas pénétrés s'ils rencontraient, parmi les vers de leurs poètes favoris, des strophes comme celles-ci sur la vanité de la science, ennemie de Dieu :

Où sont tous ces docteurs qu'une foule si grande
Rendait à tes yeux même autrefois si fameux?
Un autre tient leur place, un autre a leur prébende,
Sans qu'aucun te demande
Un souvenir pour eux.

Tant qu'a duré leur vie, ils semblaient quelque chose;
Il semble, après leur mort, qu'ils n'ont jamais été :
Leur mémoire avec eux sous leur tombe est enclose;
Avec eux y repose
Toute leur vanité.

Mais, au lieu d'aimer Dieu, d'agir pour son service,
L'éclat d'un vain savoir à toute heure éblouit,
Et fait suivre à toute heure un brillant artifice

Qui mène au précipice,
Et là s'évanouit.

Du seul désir d'honneur notre âme est enflammée :
Nous voulons être grands plutôt qu'humbles de cœur;
Et tout ce bruit flatteur de notre renommée,
Comme il n'est que fumée,
Se dissipe en vapeur.

La grandeur véritable est d'une autre nature ;
C'est en vain qu'on la cherche avec la vanité :
Celle d'un vrai chrétien, d'une âme toute pure,
Jamais ne se mesure
Que sur la charité.

Il serait facile de composer, avec cette traduction, un précieux recueil de pensées religieuses et morales qui se graveraient aisément dans la mémoire, grâce à la forme poétique que leur a donnée Corneille. On ne peut employer trop de moyens pour répandre parmi le monde les parfums de vertu qui s'exhalent de chaque page de l'*Imitation*.

Ce travail, à la fois religieux et littéraire, occupa Corneille pendant six années, et la vogue qu'il obtint le consola de la chute de *Pertharite*. L'auteur du *Cid* paraîtrait avoir renoncé au théâtre, lorsque le surintendant Fouquet, qui se faisait alors le protecteur des gens de lettres, eut l'idée de demander à Corneille une nouvelle tragédie, dont il eut même l'attention de lui indiquer le sujet. Corneille fit *OEdipe* pour complaire à Fouquet : il avait été mieux inspiré lorsqu'il avait fait *le Cid* au risque de déplaire à Richelieu. La tragédie d'*OEdipe*

était plus que médiocre et cependant elle réussit, grâce au nom de Corneille et à l'appui du surintendant. C'en fut assez pour rattacher Corneille au théâtre, qu'il n'avait point quitté sans regret. C'est donc à Fouquet que nous devons — *Œdipe;* la *Toison d'Or,* pièce à machines jouée pour le mariage du roi; *Sertorius,* où le génie de l'auteur de *Cinna* se réveilla au moins dans une scène; *Sophonisbe,* qui fit reprendre celle de Mairet; *Agésilas* si tristement célèbre par le fameux *hélas!* de l'auteur des Satires; *Othon,* où le poète se montra moins heureux en s'inspirant de Tacite qu'il ne l'avait été en puisant dans Tite-Live; enfin, *Attila.* Pour ce coup, le public tout entier répéta le *holà!* de Despréaux, malgré la belle scène où Attila délibère s'il doit s'allier à l'empire romain qui tombe ou à la France qui s'élève.

La muse de Corneille n'avait rien gagné à se montrer complaisante pour le désir d'un ministre, elle gagna moins encore à obéir au caprice d'une princesse. La spirituelle Henriette d'Angleterre, belle-sœur de Louis XIV, lui demanda de mettre en scène le sujet de *Bérénice*, qui convenait si peu à la nature de son talent; et en même temps, comme si elle se fût défiée des forces du vieux Corneille, elle fit la même demande au jeune Racine. Il s'agissait de peindre un amour tendre, délicat, résigné, un amour plus romanesque que dramatique. Un empereur romain qui, par dévouement pour Rome et par respect pour ses lois, renonce à l'amour d'une reine qu'il aime, ne pouvait être, sur la scène où l'on avait applaudi *le Cid,* qu'un personnage peu théâtral. Mais la princesse Henriette, qui voyait Louis XIV dans Titus et

elle-même dans Bérénice, ne doutait point que Paris ne s'attendrît sur ce tableau de ses propres malheurs. Corneille échoua, il devait échouer dans une pareille tentative; et son jeune rival ne triompha que par les séductions d'une poésie dont le charme est si grand qu'il désarme toute critique.

Après *Bérénice* vinrent *Pulchérie* et *Suréna*, où l'on rencontre çà et là de ces vers et de ces tirades que Corneille seul a su faire. Ce qui prouve l'affaiblissement du génie de ce grand poète, ce n'est pas seulement la médiocrité de ses derniers ouvrages, c'est encore l'indulgence trop paternelle avec laquelle il les juge, lui si sévère et si juste envers ses chefs-d'œuvre. Nous avons la preuve de cet aveuglement, d'abord dans ses examens, puis dans une épître en vers qu'il adressa au roi, en octobre 1681, pour le remercier d'avoir fait représenter devant lui à Versailles ses principaux ouvrages. Ces vers sont si beaux et si peu connus que nous croyons devoir les rapporter ici, ne fût-ce que pour vous faire entendre de quel ton parlait encore le grand Corneille à l'âge de soixante-quinze ans.

AU ROI.

Est-il vrai, grand monarque! et puis-je me vanter
Que tu prennes plaisir à me ressusciter,
Qu'au bout de quarante ans Cinna, Pompée, Horace
Reviennent à la mode et reprennent leur place,
Et que l'heureux brillant de mes jeunes rivaux
N'ôte point leur vieux lustre à mes premiers travaux?

Achève : les derniers n'ont rien qui dégénère,
Rien qui les fasse croire enfants d'un autre père :

Ce sont des malheureux étouffés au berceau,
Qu'un seul de tes regards tirerait du tombeau.
On voit Sertorius, OEdipe et Rodogune
Rétablis par ton choix dans toute leur fortune,
Et ce choix montrerait qu'Othon et Suréna
Ne sont pas des cadets indignes de Cinna:
Sophonisbe à son tour, Attila, Pulchérie
Reprendraient, pour te plaire, une seconde vie;
Agésilas en foule aurait des spectateurs,
Et Bérénice enfin trouverait des acteurs.
Le peuple, je l'avoue, et la cour les dégradent:
Je faiblis, ou du moins ils se le persuadent;
Pour bien écrire encor, j'ai trop long-temps écrit;
Et les rides du front passent jusqu'à l'esprit.
Mais contre cet abus que j'aurais de suffrages
Si tu donnais les tiens à mes derniers ouvrages!
Que de tant de bonté l'impérieuse loi
Ramènerait bientôt et peuple et cour vers moi!
« Tel Sophocle à cent ans charmait encore Athènes,
Tel bouillonnait encor son vieux sang dans ses veines,
Diraient-ils à l'envi, lorsqu'OEdipe aux abois
De ses juges pour lui gagna toutes les voix. »
Je n'irai pas si loin; et si mes quinze lustres
Font encor quelque peine aux modernes illustres,
S'il en est de fâcheux jusqu'à s'en chagriner,
Je n'aurai pas long-temps à les importuner.
Quoi que je m'en promette, ils n'en ont rien à craindre:
C'est le dernier éclat d'un feu prêt à s'éteindre:
Sur le point d'expirer, il tâche d'éblouir,
Et ne frappe les yeux que pour s'évanouir.

Ce pressentiment de mort, annoncé en vers si dignes d'une éternelle mémoire, ne se trouva justifié que trois ans après, le 1er octobre 1684. Corneille avait alors soixante-dix-huit ans, et il mourut assez pauvre pour

que le secours que lui envoya Louis XIV pendant sa maladie empêchât seul la misère d'attrister ses derniers moments.

Avant de détourner nos yeux de cette majestueuse figure, avant de quitter cet immense sujet que nos travaux n'ont fait pour ainsi dire qu'effleurer, laissons parler une voix puissante, la seule peut-être à qui l'on ne puisse pas contester le droit de juger le grand Corneille, laissons parler Racine. Les paroles que vous allez entendre renferment le plus bel éloge que nous puissions faire du génie de l'un et du cœur de l'autre.

En répondant à Thomas Corneille, qui succédait à son frère, l'auteur d'Andromaque s'exprimait ainsi au sein de l'Académie française :

« La scène retentit encore des acclamations qu'excitèrent à leur naissance le Cid, Horace, Cinna, Pompée, tous ces chefs-d'œuvre représentés depuis sur tant de théâtres, traduits en tant de langues, et qui vivront à jamais dans la bouche des hommes. A dire le vrai, où trouvera-t-on un poète qui ait possédé à la fois tant de grands talents, tant d'excellentes parties, l'art, la force, le jugement, l'esprit? Quelle noblesse, quelle économie dans les sujets! quelle véhémence dans les passions! quelle gravité dans les sentiments! quelle dignité et en même temps quelle prodigieuse variété dans les caractères! Combien de rois, de princes, de héros de toutes nations nous a-t-il représentés, toujours tels qu'ils doivent être, toujours uniformes avec eux-mêmes, et jamais ne se ressemblant les uns aux autres! Parmi tout cela une magnificence d'expression proportionnée aux mai-

tres du monde qu'il fait souvent parler, capable néanmoins de s'abaisser quand il veut, et de descendre jusqu'aux plus simples naïvetés du comique, où il est encore inimitable ; enfin, ce qui lui est surtout particulier, une certaine force, une certaine élévation qui surprend, qui enlève, et qui rend jusqu'à ses défauts, si on lui en peut reprocher quelques-uns, plus estimables que les vertus des autres : personnage véritablement né pour la gloire ; comparable, je ne dis pas à tout ce que l'ancienne Rome a eu d'excellents tragiques, puisqu'elle confesse elle-même qu'en ce genre elle n'a pas été fort heureuse ; mais aux Eschyle, aux Sophocle, aux Euripide, dont la fameuse Athènes ne s'honore pas moins que des Thémistocle, des Périclès et des Alcibiade. »

Puis un moment après il ajoute :

» Le même siècle qui se glorifie aujourd'hui d'avoir produit Auguste ne se glorifie guère moins d'avoir produit Horace et Virgile. Ainsi, lorsque dans les âges suivants on parlera des victoires prodigieuses et de toutes les grandes choses qui rendront notre siècle l'admiration de tous les siècles à venir, Corneille, n'en doutons point, Corneille tiendra sa place parmi toutes ces merveilles. La France se souviendra avec plaisir que sous le règne du plus grand de ses rois a fleuri le plus grand de ses poètes. On croira même ajouter quelque chose à la gloire de notre auguste monarque lorsqu'on dira qu'il a estimé, qu'il a honoré de ses bienfaits cet excellent génie ; que même, deux jours avant sa mort, et lorsqu'il ne lui restait plus qu'un rayon de connaissance, il lui envoya encore des marques de sa libéralité, et qu'enfin les dernières

paroles de Corneille ont été des remerciments pour Louis-le-Grand. »

Vous avez sans doute remarqué que dans cette étude sur Corneille, nous n'avons parlé que de ses ouvrages et n'avons rien dit de sa vie. C'est que la vie de Corneille fut toute littéraire; c'est qu'il n'ambitionna ni les honneurs de la cour, ni les honneurs de la fortune; c'est qu'étranger aux intrigues de la politique, il se contenta d'être homme de lettres et rien de plus. Il laissa Richelieu, Mazarin et Louis XIV gouverner la France, sans prétendre à les conseiller : mais qui peut dire que du haut de son théâtre il n'ait pas donné à ces grands hommes d'État de sages et hautes leçons de politique dans les immortels chefs-d'œuvre dont il a enrichi la France? C'est ainsi que l'homme de lettres doit travailler à la grandeur et à la gloire de son pays.

On rapporte que Napoléon, étant à Sainte-Hélène, laissa tomber cette phrase : « Si Corneille avait vécu de mon temps, je l'aurais fait prince. » Le prince Corneille!... cela eût été grand; mais Louis XIV a fait plus sagement peut-être en le laissant ce qu'il était : le poète Corneille. La postérité, juste envers tous, a dit le grand Corneille comme elle a dit Louis-le-Grand.

LEÇON XXVI.

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

MOLIÈRE — PREMIÈRE PARTIE.

Nous avons consacré nos deux dernières séances à l'examen des œuvres de Corneille; aujourd'hui nous allons entreprendre l'étude de Molière. Corneille! Molière! quels noms dans l'histoire des lettres! quelle gloire pour un pays d'avoir produit de tels hommes! quel honneur pour l'humanité d'enfanter de pareils génies! Que l'école matérialiste triomphe en présence des instincts grossiers de la foule, soit; mais, devant ces esprits supérieurs, ces hautes intelligences que Dieu semble avoir dotées d'une part de la puissance de création qui est en lui, osera-t-elle nous dire que là encore c'est la matière seule qui pense et qui agit? Les Dante, les Shakspeare, les Corneille, les Molière, les Racine, étaient-ils doués d'une organisation physique supérieure à celle des autres hommes? Non : ils ont été, comme le vulgaire, soumis à toutes les misères, à toutes les souf-

frances, à toutes les faiblesses de l'humanité. Mais ce génie, cette intelligence, cette âme enfin qui vécut en eux, peut-on se résoudre à n'y voir que le résultat fortuit d'une certaine combinaison des organes matériels? Non, mille fois non : et lorsque nos regards tombent sur les travaux de ces génies supérieurs, nous croyons bien plutôt que c'est Dieu qui les envoya sur la terre et les marqua d'un sceau divin pour rappeler à l'homme sa céleste origine et lui apprendre que la mort n'est pas le néant. La postérité qui les prend au delà du tombeau et les juge selon leurs œuvres, n'est-elle pas l'image de cette justice éternelle qui nous attend au sortir de la vie pour nous absoudre ou nous condamner?

Oserait-on enfin prétendre, pour enlever aux grands hommes ce caractère de prédestination divine, que l'éducation et les circonstances ont la plus large part dans les triomphes qu'ils obtiennent? Non, répondrions-nous encore, ce n'est point l'éducation, c'est encore moins le hasard qui fait les hommes de génie. Cherchez quels furent la naissance, les premiers pas des plus illustres parmi les poètes, à quelque siècle, à quelque pays qu'ils appartiennent, et vous verrez que, loin de trouver les chemins aplanis devant eux, ils ont eu à vaincre mille obstacles avant d'atteindre le but où les appelait cette voix intérieure et irrésistible qu'on nomme vocation. Le grand poète qui va nous occuper en est une preuve irrécusable.

C'est de nos jours seulement que les recherches consciencieuses de M. Beffara ont fait connaître la vérité sur la famille de Molière et sur le lieu de sa naissance. Vous

trouverez dans la plupart des biographies placées en tête des œuvres de ce poète, que son père, valet de chambre tapissier du roi, tenait boutique sous les piliers des Halles. Si vous en doutez, une maison toute neuve, qui a remplacé depuis peu le vieil édifice, vous présentera sur sa façade un buste du poète et une inscription destinée à constater le lieu et le jour de sa naissance. Or, il est maintenant prouvé, par l'extrait même de l'acte de naissance de Jean-Baptiste Poquelin ou Pouguelin, retrouvé par M. Beffara, qu'il est né dans la rue Saint-Honoré (et non rue de la Tonnellerie sous les piliers des Halles) le 15 janvier 1622 (et non en 1620), et que sa mère ne s'appelait point Anne Boudet, mais Marie Cressé. Ces erreurs biographiques ont sans doute peu d'importance : mais Grimarest, le plus ancien biographe de notre poète, et après lui Voltaire, les ayant accréditées, il n'est pas inutile de vous mettre en garde contre plusieurs assertions au moins douteuses de leur récit, en montrant qu'ils se sont trompés sur les faits les plus simples et les plus faciles à constater.

En ce temps-là, toute l'ambition d'un père se bornait à trouver dans son fils un digne héritier de son nom et de son état. Le gentilhomme donnait à son aîné le goût des armes et lui enseignait, par l'exemple de ses aïeux, que son devoir était de servir son roi et son pays l'épée à la main : le magistrat s'efforçait de mettre son fils en état de lui succéder dans ses graves fonctions, et lui apprenait que la pratique des vertus, non moins que la connaissance des lois, est nécessaire aux hommes qui prononcent sur la vie et l'honneur de leurs concitoyens :

enfin le marchand était heureux de penser que son fils, marchand comme lui, conserverait à la vieille enseigne de sa boutique sa réputation de probité, non moins scrupuleusement que le gentilhomme garde pur et sans tache le blason de ses pères.

Tel était l'espoir, telle était l'ambition du père Poquelin, qui, fils de tapissier et tapissier lui-même, voulait que son fils fût tapissier comme lui et lui succédât, quand il se ferait vieux, dans l'honorable charge de valet de chambre tapissier de la cour, dont la principale fonction et le plus beau privilége était de faire le lit du roi. Le jeune Poquelin était donc parvenu à l'âge de quatorze ans n'ayant encore appris qu'à lire et à écrire, science très-suffisante pour un garçon tapissier et même pour un futur valet de chambre du roi. Le père se voyait avec joie revivre dans son fils : aussi s'était-il hâté de solliciter pour lui la survivance de sa charge, et il avait obtenu cette faveur, grâce aux bons services de son père, qui avait eu l'honneur de faire le lit du roi Henri IV.

Il arriva que ce vieux serviteur, ayant maintenant du temps de reste, le dépensait quelquefois à l'hôtel de Bourgogne, où il allait admirer les œuvres de Garnier, de Hardy, et les essais de Rotrou et de Corneille. Comme il est d'habitude que les grands-pères gâtent leurs petits-enfants, le vieux Poquelin emmenait quelquefois avec lui à la comédie le jeune garçon-tapissier, qui paraissait prendre plus de plaisir aux jeux du théâtre qu'aux travaux de son état. Les observations pleines de finesse, de malice et de raison, que se permettait le jeune homme, tant sur le mérite des pièces que sur le talent des acteurs,

étonnaient et charmaient le vieillard : la pensée leur vint à tous deux qu'on pouvait être autre chose que tapissier, par exemple comédien ou poète, mais que, pour arriver là, il ne suffisait pas de savoir lire et écrire. Voilà donc une conspiration qui se trame entre le grand-père et le petit-fils pour obtenir de l'honnête tapissier du roi qu'il mette son héritier au collége. Le jeune Poquelin pense, médite, rêve toute la journée et ne travaille plus. De nouveaux désirs, d'étranges idées fermentent dans sa tête; toutes ces comédies qu'on lui a fait voir, il les a sans cesse devant les yeux; lorsqu'une scène ne lui revient pas en mémoire, il la refait à sa manière, et il se trouve souvent qu'ainsi refaite, elle devient meilleure. Alors, quand on le rappelle aux devoirs de son métier, quand il voit que l'horizon que lui ouvre l'avenir ne s'étend pas plus loin que la boutique de son père, un profond chagrin s'empare de lui, le travail lui devient insupportable, et le père Poquelin s'afflige, au fond de son cœur, de voir que son fils ne sera jamais un bon tapissier. Il le gourmande, il l'interroge, et ce n'est pas sans surprise et sans douleur qu'il apprend que l'héritier de son nom, de sa charge et de sa boutique, veut étudier le latin et le grec, sciences jusqu'alors étrangères à la famille des Poquelin. Cependant les répugnances et les inquiétudes de l'honnête marchand cèdent aux prières d'un fils et aux conseils d'un père, et le jeune Poquelin entre au Collége des Jésuites, le plus renommé parmi les colléges de Paris.

Cinq années lui suffisent pour apprendre tout ce qu'on apprenait alors au collége, les humanités et la philoso-

phie. Là, le jeune Poquelin a pour condisciples et pour amis, Bernier, qui deviendra un illustre voyageur, Chapelle, qui sera le plus joyeux poète de ce temps, Cyrano de Bergerac, esprit bizarre et original qui réussira moins bien à manier la rime; à ces noms il faut ajouter celui d'Armand de Bourbon, prince de Conti, ce qui prouve que les princes de sang royal ne dédaignaient pas plus alors qu'aujourd'hui de s'asseoir, dans les écoles publiques, à côté d'un fils de tapissier. Un homme de génie, le rival de Descartes, Gassendi, leur enseigne la philosophie d'Épicure, et cette philosophie peu sévère fait en même temps de Chapelle un fou et de Poquelin un sage; elle apprend à l'un à rire de tout, à l'autre à tout juger. Les terrains étaient de nature trop différente pour que la même semence pût produire les mêmes fruits.

Au moment où le jeune Poquelin achevait ses études, il se vit forcé, par le grand âge ou les infirmités de son père, de le remplacer dans ses fonctions près du roi Louis XIII, qu'il accompagna dans le voyage de Narbonne. Jusqu'alors Poquelin n'avait guère vu de courtisans; il voit ceux du roi, ceux du tout-puissant ministre; il se sent de la pitié pour les uns, du mépris pour les autres, de l'éloignement pour tous; et quand il compare ces comédiens du monde aux comédiens de l'hôtel de Bourgogne, il les trouve beaucoup moins amusants : aussi, dès que son service près du roi est terminé, il n'a plus qu'un désir, celui de jouer la comédie. Il se joint secrètement à quelques bourgeois de Paris qui ont formé une troupe comique; mais, trop respectueux envers son père pour compromettre son nom sur des tréteaux, il

prend le nom de Molière, qu'avait porté un comédien mort depuis peu de temps, et voilà le jeune tapissier du roi jouant la tragédie au faubourg Saint-Germain, dans le jeu de paume de la Croix-Blanche, qui prend le nom d'*Illustre Théâtre :* illustre en effet, puisque Molière y fit son premier pas dans la carrière dramatique.

Quitter sa famille, renoncer au nom de ses pères, abandonner une position honorable, et pourquoi? pour se vouer, sur les planches d'un théâtre, à l'amusement de cette foule capricieuse, souvent sans intelligence et toujours sans pitié, qu'on nomme un public! Pour tout autre que Molière ç'eût été de l'inconduite, de la folie; chez lui ce fut l'irrésistible entraînement du génie.

L'Illustre Théâtre ne réussit point : de mauvaises pièces, des acteurs médiocres ne pouvaient rivaliser avec le théâtre de l'hôtel de Bourgogne. Molière engagea ses camarades à aller exercer leurs talents dans les provinces, puisque la capitale ne leur rendait pas justice; et, en 1653, ils partirent pour Lyon. Molière n'avait alors que trente et un ans, et cependant on lui confia les pénibles et difficiles fonctions de directeur, tant il inspirait de confiance à ses camarades. Molière n'a plus qu'une ambition, c'est de justifier cette confiance. Mais c'est peu pour lui de bien diriger la scène, il veut la réformer : souvent il a honte des pièces qu'il joue et pitié des spectateurs qui les applaudissent. Il se souvient de Plaute et de Térence qu'on lui faisait traduire chez les jésuites, et quand il compare leurs œuvres, où la verve comique et la franche gaieté s'allient à l'observation des mœurs et à la perfection du style, avec les informes canevas, brodés

de grossières plaisanteries, de sales équivoques, et égayés de coups de bâton et de coups de pied, qu'on donnait alors pour des comédies, il s'indigne de voir la scène française si fort au-dessous des théâtres d'Athènes et de Rome, au-dessous même des théâtres modernes d'Espagne et d'Italie : il prend la plume, il s'essaie dans quelques petites comédies en prose, telles que *le Docteur amoureux* et *la Jalousie du Barbouillé*, dont il dédaignera et oubliera bientôt lui-même les titres pour ne se souvenir que des traits comiques qu'ils renferment et qu'il placera en meilleur lieu ; puis, comme il sent ses forces s'accroître, il entreprend une comédie en cinq actes et en vers, et, à l'exemple de Corneille, qui peu d'années auparavant avait fait le Menteur sur le patron des comédies espagnoles, Molière fait *l'Étourdi* sur le modèle des comédies italiennes.

La comédie de *l'Étourdi* roule sur les intrigues qu'un valet rusé, nommé Mascarille, met en jeu pour unir son maître Lélie à la femme qu'il aime, en dépit d'un rival et d'un père, et sur l'étourderie de Lélie qui fait échouer par ses maladresses toutes les combinaisons de l'inépuisable génie de Mascarille. Cette supériorité d'intelligence et d'esprit que l'auteur donne au valet sur le maître est un des caractères les plus habituels des comédies de cette époque. Les poètes comiques se sont évertués à créer des Mascarille, des Crispin, des Frontin, des Scapin, qui ne sont, à vrai dire, que des personnages de convention hors de toute vérité, et dont ils font cependant les héros de leurs comédies. C'est là, nous le pensons, une imitation maladroite et peu réfléchie du théâtre des

Latins : ce qui pouvait être vrai à Rome, où les esclaves et les affranchis jouaient dans mainte affaire, et souvent même dans les intrigues politiques, des personnages importants, ne l'est point en France, où la domesticité n'a jamais eu qu'un rôle très-subalterne. Molière cherchait trop la gaieté pour renoncer à ces personnages très-propres à exciter le rire, mais en même temps il cherchait trop la vérité pour les employer en toute occasion; il savait trouver le comique ailleurs que dans des intrigues et des conversations d'antichambre : aussi ne le voit-on recourir à ce moyen banal d'amuser son public que dans les farces, où il suffit de mettre de la gaieté et de la bouffonnerie. Dans la haute comédie il mettra encore des valets en scène, mais ce seront de véritables valets, comme Alain et Georgette de *l'École des Femmes*, comme le Basque du *Misanthrope*, comme La Flèche de *l'Avare*, comme Nicole du *Bourgeois Gentilhomme*, comme Dorine du *Tartuffe* : s'emparer de tout et mettre tout à sa place, c'est le secret du génie; ce fut celui de Molière.

Le bruit des succès obtenus à Lyon par la troupe que dirigeait l'auteur de *l'Étourdi* se répandit dans les provinces voisines, et le prince de Conti, qui présidait alors les États de Languedoc, y appela Molière pour diriger les fêtes qu'il donnait à la province. Molière trouva dans son ancien condisciple un protecteur pour sa troupe, et pour lui un ami. Le prince applaudit à la verve comique qui commençait à poindre dans *l'Étourdi*, qui bientôt après brilla dans *le Dépit amoureux*; il reconnut qu'aucun poète n'avait encore montré ce naturel de sentiment

ni cette vérité et cette liberté de dialogue au milieu des entraves de la mesure et de la rime; mais, en même temps, craignant pour Molière les dangers, les dégoûts et les préventions qui suivaient alors l'état de comédien, il lui offrit de le prendre pour secrétaire. Molière, dominé par son génie, eut le courage de refuser. « Que deviendront, dit-il au prince pour motiver son refus, ces pauvres gens que j'ai amenés de si loin? qui les conduira? Ils ont compté sur moi, et je me reprocherais de les abandonner. » Nous ajouterons : qui aurait fait *le Misanthrope* et *le Tartuffe* si Molière ne les eût pas faits?

Molière resta comédien et poète; et pour mieux prouver au prince la sagesse de sa résolution, il écrivit *les Précieuses ridicules*. C'était entrer dans une voie nouvelle où ne l'avaient précédé ni les Espagnols ni les Italiens : c'était créer la comédie française, non sans doute dans ce qu'elle a de plus élevé, mais dans ce qu'elle devait avoir de plus gai et de plus piquant. La peinture des mœurs est le véritable but de la comédie : les vices, les passions, les travers et les ridicules de la société sont le riche domaine qu'elle exploite, pour les corriger et les détruire. Ce que la loi ne peut atteindre et punir, la comédie l'attaque et le flétrit. Elle apprend à l'homme à se connaître, à se juger, ou tout au moins à connaître et à juger les autres. Si l'aveuglement de la passion ou de la sottise nous empêche de retrouver nos traits dans le miroir qu'elle nous présente, nous devenons plus clairvoyants lorsqu'elle nous montre ceux de nos voisins dans leur difformité. C'est déjà un grand bienfait que de nous prémunir contre des vices, des travers et des ridi-

cules dont nous pourrions être les victimes ou les imitateurs.

Qui peut dire, par exemple, que Molière n'ait pas rendu un véritable service à la société du siècle de Louis XIV en livrant au ridicule les manières guindées et le jargon prétentieux des bourgeoises qui s'efforçaient d'imiter les grandes dames? Nous avons vu que le quartier-général des précieuses de Paris était le salon de la marquise de Rambouillet: Molière nous dit modestement que ses traits s'adressaient aux précieuses qui se rendaient ridicules en singeant gauchement les véritables précieuses; mais il arriva que ses traits portèrent plus haut qu'il ne disait, et que les véritables précieuses se reconnurent dans les précieuses ridicules. Le jour où cette comédie fut représentée à Paris pour la première fois, Ménage ne put s'empêcher de dire, en sortant, à Chapelain, qui, comme lui, était un des familiers de l'hôtel Rambouillet: « Monsieur, nous approuvions, vous et moi, toutes les sottises qui viennent d'être critiquées si finement et avec tant de bon sens; mais, croyez-moi, il nous faudra brûler ce que nous avons adoré et adorer ce que nous avons brûlé. » « Cela arriva comme je l'avais prédit, nous dit encore Ménage, et dès cette première représentation, l'on revint du galimatias et du style forcé. » Il avait donc raison, ce vieillard qui s'écria du milieu du parterre : « Courage! courage! Molière; voilà la bonne comédie! » Oui, sans doute, c'était la bonne comédie; car sous les traits un peu chargés de deux petites bourgeoises et de deux valets qui, pour s'introduire chez elles, prennent les habits de leurs maîtres, Molière pei-

gnait réellement les travers et les ridicules du grand monde ; et la leçon fut d'autant mieux sentie qu'elle paraissait indirecte, et d'autant plus goûtée qu'elle était fort amusante.

Molière resta cinq années en province avec sa troupe, et cette vie errante et agitée ne fut sans doute point inutile à son génie ; il vit les hommes sous tous les aspects et dans toutes les conditions ; il se vit lui-même en proie à toutes les tribulations, à toutes les misères de l'humanité, et ces leçons de philosophie pratique l'instruisirent mieux peut-être que celles de Gassendi dans la grande science du cœur humain, que personne ne posséda mieux que Molière.

La province n'étant plus un théâtre digne de l'auteur de *l'Étourdi*, du *Dépit amoureux*, et des *Précieuses ridicules*, Molière amène à Paris la troupe qu'il a formée et dont la réputation l'a devancé. L'amitié du prince de Conti lui obtient la protection du duc d'Orléans, qui le présente au roi son frère, au jeune Louis XIV. C'est au mois d'octobre 1658, sur un théâtre élevé dans la salle des gardes, au Louvre, que débute la troupe de Molière devant toute la cour. Elle fait à Corneille l'honneur de jouer Nicomède. Après la tragédie, Molière s'avance, et, dans un compliment fort bien tourné, il remercie le roi de ses bontés et lui demande la faveur de jouer en sa présence une petite pièce de son répertoire. Le roi consent : on joue *les Trois Docteurs rivaux*, Louis XIV s'en amuse beaucoup, la cour se garde bien de n'en pas faire autant ; le succès de la troupe de Molière est complet. Monsieur, frère du roi, lui donne son appui et son nom.

Peu de jours après, les comédiens de Monsieur sont installés par ordre du roi au Théâtre du Petit-Bourbon, puis, en 1660, au Théâtre du Palais-Royal, que le cardinal de Richelieu avait construit pour faire représenter sa tragédie de Mirame.

Molière ne tarde pas à se montrer digne de la faveur qu'il vient d'obtenir. Le 24 juin 1661 il donne *l'École des Maris*, dont il prit peut-être l'idée à Térence, qui l'avait prise à Ménandre, mais dont l'exécution, comme intrigue et comme style, lui appartient tout entière. Térence a mis en présence deux frères, dont l'un élève son fils avec la sévérité d'un maître, et l'autre dirige le sien avec l'indulgence d'un ami. Molière, à l'exemple de Térence, met en opposition deux frères, tuteurs de deux jeunes filles qu'ils se proposent d'épouser. L'un, Sganarelle, dont la farouche humeur se plaît à fronder tout ce qui se fait, et qui s'habille à l'ancienne mode pour ne pas faire comme tout le monde, tient sa pupille enfermée dans sa maison comme dans un cloître; il ne la laisse jamais sortir ni recevoir personne; il lui interdit les plaisirs les plus innocents; je veux, dit-il,

Que d'une serge honnête elle ait son vêtement,
Et ne porte le noir qu'aux bons jours seulement;
Qu'enfermée au logis, en personne bien sage,
Elle s'applique toute aux choses du ménage,
A recoudre mon linge aux heures de loisir,
Ou bien à tricoter quelque bas par plaisir.

L'autre tuteur, Ariste, prétend, au contraire, que

Toujours au plus grand nombre on doit s'accommoder,
Et jamais il ne faut se faire regarder.

L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
Doit faire des habits ainsi que du langage,
N'y rien trop affecter et, sans empressement,
Suivre ce que l'usage y fait de changement.

Cet Ariste laisse sa pupille entièrement libre, car il est convaincu

Que les soins défiants, les verrous et les grilles
Ne font pas la vertu des femmes ni des filles.
C'est l'honneur qui les doit tenir dans le devoir,
Non la sévérité que nous leur faisons voir.

Léonore a de riches habits, va au bal, à la comédie, reçoit qui bon lui semble, jouit enfin du libre exercice de sa volonté; tandis que sa sœur Isabelle ne voit personne que son maussade tuteur, et, pour toute distraction, pour tout plaisir, coud son linge et tricote des bas : aussi prend-elle en horreur celui qu'elle doit épouser et ne songe-t-elle qu'à échapper à sa tyrannie, ce qu'elle fait avec une adresse qui amène les scènes les plus plaisantes, où le sévère tuteur est constamment dupe des ruses de sa pupille, qu'il croit une merveille de sagesse et de vertu. Léonore, que son tuteur ne gêne en rien, se trouve heureuse de l'épouser, et le récompense par son amour de sa confiance en elle : Isabelle, au contraire, se sauve à l'étourdie chez un jeune homme qu'elle connaît à peine, et l'épouse sans trop savoir ce qu'il est. Sganarelle est puni par l'abandon de la jeune fille dont il voulait faire sa femme ou plutôt son esclave; et quand il voit combien il a été dupe, ce n'est pas sa propre conduite, ce n'est pas son faux système qu'il accuse, il s'en

prend de son malheur à tout le sexe féminin, dans cette comique apostrophe, qui ne prouve pas qu'il soit devenu plus sage :

Non, je ne puis sortir de mon étonnement.
Cette ruse d'enfer confond mon jugement;
Et je ne pense pas que Satan en personne
Puisse être si méchant qu'une telle friponne.
J'aurais pour elle au feu mis la main que voilà.
Malheureux qui se fie à femme après cela!
La meilleure est toujours en malice féconde;
C'est un sexe engendré pour damner tout le monde.
Je renonce à jamais à ce sexe trompeur,
Et je le donne tout au diable de bon cœur.

Cette comédie, si gaie, si spirituelle, si habilement conduite, et qui renferme une leçon utile et sage à beaucoup d'égards, n'offre pas cependant une morale bien irréprochable. On ne trouvera pas sans doute qu'il doive être permis à une jeune fille de s'échapper des mains de son tuteur parce qu'il la traite trop sévèrement : mais Molière a voulu montrer à quelle coupable imprudence une rigueur outrée peut entraîner une fille sans expérience; et il a exagéré le mal pour mieux faire sentir le danger du système qui l'a amené. C'est presque toujours ainsi que procède la comédie; elle est obligée d'employer des couleurs vigoureuses afin de frapper les yeux les moins clairvoyants : elle n'exclut point cependant une critique fine et délicate, et il n'y a pas une pièce de Molière qui n'en offre la preuve; mais elle permet quelquefois, elle exige même que le poète paraisse se défier de l'intelligence du spectateur. La perspective du théâtre

lui fait un devoir d'exagérer quelque peu la nature; autrement celle-ci paraîtrait pauvre et décolorée, et une foule de traits passeraient inaperçus. C'est ainsi que, dans les statues et les tableaux destinés à être vus à distance, l'artiste a soin d'accentuer fortement certaines lignes, et semble sortir de la vérité alors même qu'il calcule tout pour y rester fidèle.

Cette observation s'applique également à *l'École des Femmes*, comédie en cinq actes et en vers, que Molière fit représenter le 26 décembre 1662. Le poète nous montre un homme qui, imbu de l'idée qu'une femme ne peut être sage et vertueuse qu'autant qu'elle est ignorante et niaise, élève dans sa maison, sous la garde d'un valet et d'une servante aussi niais eux-mêmes qu'il a pu les trouver, une jeune fille qu'on croit orpheline et dont il veut faire sa femme. Arnolphe (c'est le nom du personnage, qui se fait aussi appeler *de la Souche*) prétend qu'*épouser une sotte est pour n'être point sot.* « Non, dit-il,

Non, non, je ne veux point d'un esprit qui soit haut;
Et femme qui compose en sait plus qu'il ne faut.
Je prétends que la mienne, en clartés peu sublime,
Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime;
Et, s'il faut qu'avec elle on joue au corbillon,
Et qu'on vienne à lui dire à son tour : Qu'y met-on?
Je veux qu'elle réponde : Une tarte à la crème;
En un mot qu'elle soit d'une ignorance extrême:
Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer.

Il y a sans doute un fond de vérité dans ce que dit

Arnolphe. Une femme bel esprit, une femme savante, comme Molière le prouvera plus tard, est fort à redouter pour un mari; mais une niaise, une ignorante l'est plus encore, comme le lui dit son ami Chrysalde :

> Mais comment voulez-vous, après tout, qu'une bête
> Puisse jamais savoir ce que c'est qu'être honnête?

Chrysalde a raison contre Arnolphe, et l'événement le prouve bien. La jeune Agnès, que celui-ci tient séquestrée du monde, et qui n'a appris chose quelconque au couvent, sinon à lire et à écrire, ne s'amuse guère de la conversation d'Alain et de Georgette, et encore moins de l'isolement où elle vit. S'étant mise à la fenêtre pour se distraire pendant une courte absence d'Arnolphe, elle voit un beau jeune homme qui se promène et la salue : elle, qui ignore qu'une jeune fille ne doit point saluer une personne qu'elle ne connaît pas, rend le salut qu'on lui a fait; et, de salut en salut, grâce à l'intervention d'une vieille femme qui la trompe en lui faisant accroire que ce jeune homme est malade et qu'elle peut le guérir, elle le reçoit dans sa maison sans se douter le moins du monde qu'il y ait du mal à agir ainsi. C'est donc son extrême ignorance des convenances qui l'expose aux séductions d'un inconnu. Elle reçoit des lettres et y répond, toujours sans penser mal faire; enfin elle se laisse enlever, sans croire aucunement qu'elle manque à son devoir et s'expose à un danger. Ne sachant distinguer ce qui est mal, ce qui est bien, elle n'obéit qu'à son penchant, et ce penchant n'est pas pour celui dont l'amour l'effraie encore plus que la colère. Heureusement le jeune in-

connu, qui se nomme Horace, est le fils d'un ancien ami d'Arnolphe; il n'a voulu enlever Agnès que pour l'épouser, et il se trouve même à la fin qu'ils étaient destinés l'un à l'autre par leurs parents.

Une fable si simple et qui ne met en jeu que trois personnages aurait eu de la peine à fournir cinq actes, si le génie de Molière n'eût créé une de ces situations dont le comique semble inépuisable sous sa plume. Le jeune Horace, qui arrive à Paris, ne sait pas qu'Arnolphe se fait appeler de la Souche; et, trompé par ce changement de nom, il confie à Arnolphe son amour pour Agnès, et lui emprunte même de l'argent pour enlever la jeune fille. Arnolphe, que cette confidence met sur ses gardes, prend toutes ses mesures pour dérober sa pupille aux poursuites du galant; mais l'ignorance de l'une et la ruse de l'autre déjouent tous ses plans; et, quoique bien averti, il a le chagrin d'apprendre d'acte en acte, par les indiscrétions mêmes d'Horace, que sa prudence est toujours mise en défaut. Molière seul pouvait tirer un si heureux parti de la répétition constante du même moyen, et en varier les effets au point qu'il semble toujours nouveau. On ne peut s'empêcher de rire du supplice, à chaque instant renouvelé, où les confidences d'Horace mettent le pauvre Arnolphe, qui finit par faire pitié, tant il est puni de la fausseté de son système d'éducation. C'est la leçon que voulait donner Molière : elle était bonne sans doute, elle était sage; mais, nous l'avouerons, il nous semble qu'elle est présentée sous une forme qui n'est pas sans danger, et que le poète s'y permet des plaisanteries, des jeux de mots et des expressions dont

une oreille chaste peut s'alarmer avec raison. Le temps semble avoir consacré ces hardiesses du génie dans une pièce qui, d'ailleurs, est un chef-d'œuvre de verve comique ; mais il paraît qu'au siècle de Molière elle souleva contre lui des critiques si amères, qu'il se crut obligé d'y répondre par une petite comédie intitulée *la Critique de l'École des Femmes*, dans laquelle il déverse à pleines mains le ridicule sur les censeurs de sa pièce. Il fait attaquer son ouvrage par une prude, un fat et un poète, il met dans leur bouche tous les reproches qu'on lui adressait, et il y répond victorieusement. C'est chose neuve et hardie de faire ainsi sa propre censure et son propre éloge en plein théâtre : mais Molière y met tant d'esprit, tant de gaieté et tant de bon sens, qu'il finit par avoir toujours et entièrement raison.

Pendant que Molière donnait ces chefs-d'œuvre au public et qu'il lui en préparait de nouveaux, le roi, prenant de plus en plus en amitié un homme qui avait le talent de l'amuser, ne cessait de l'employer dans les divertissements de la cour. Le valet-de-chambre-tapissier du roi était devenu l'âme de toutes les fêtes où Louis XIV, jeune et amoureux, se reposait des travaux de la royauté. C'est ainsi que Molière écrivit successivement, pour divertir la cour et pour complaire au roi, *les Fâcheux, les Plaisirs de l'Ile enchantée,* parmi lesquels se trouve la comédie, moitié vers, moitié prose, de *la Princesse d'Élide, le Mariage forcé, l'Impromptu de Versailles, l'Amour médecin, Mélicerte, les Amants magnifiques, Psyché* et *la comtesse d'Escarbagnas.* Il est rare que des ouvrages composés par ordre, et qui doivent être livrés

à jour fixe, laissent au génie cette indépendance qui lui est nécessaire pour enfanter des chefs-d'œuvre : aussi les neuf comédies dont nous venons de citer les titres sont-elles ce que le théâtre de Molière offre de moins important; et cependant il n'en est pas une dans laquelle on ne trouve des dialogues et des situations qui feraient la gloire de tout autre poète comique. Ainsi, la comédie des *Fâcheux*, écrite, apprise et représentée en quinze jours, pour la fameuse fête donnée à Louis XIV par le surintendant Fouquet, fête dont il expia si cruellement la magnificence toute royale, est le type et le modèle de ces comédies épisodiques dans lesquelles ces scènes qu'on appelle scènes à tiroir se succèdent sans se lier l'une à l'autre, et forment cependant un ensemble destiné à développer une idée ou une situation. La situation comique des *Fâcheux* est celle d'un amant qui attend celle qu'il aime à un rendez-vous qu'elle lui a donné, et que viennent empêcher successivement des importuns, tels que son valet qui veut absolument lui rajuster sa cravate, lui friser les cheveux, lui brosser son chapeau; un compositeur de musique et de ballet qui danse, chante et parle tout à la fois, et le force à l'écouter; un duelliste qui lui demande d'être son témoin; un joueur de piquet qui lui raconte en détail une partie qu'il a perdue; deux hommes qui sont en discussion pour savoir s'il faut qu'un amant soit jaloux, et qui le prennent pour juge; un chasseur qui lui fait un long récit, en termes techniques, des aventures d'une chasse à courre : viennent ensuite, un savant qui le consulte sur un placet qu'il adresse au roi, un économiste qui lui soumet un plan de finance qui doit

enrichir l'État, et d'autres originaux non moins fâcheux. Tous ces divers caractères sont tracés avec une vérité d'observation et une vigueur de style qui n'appartiennent qu'à Molière. L'une de ces scènes nous apprend en quelque sorte le secret du poète. Le jour de la première représentation, la scène du chasseur n'existait pas. Louis XIV, que la comédie des *Fâcheux* avait beaucoup amusé, dit au poète, en lui montrant un des seigneurs de sa cour : « Tenez, Molière, voilà encore un fâcheux que je vous conseille de joindre aux autres : c'est un chasseur qui m'assomme quelquefois du récit de ses prouesses. » Que fait Molière? il va trouver le personnage en question, le marquis de Soyecourt : il n'a pas de peine à l'amener à parler de chasse; et le marquis, enchanté de trouver quelqu'un qui l'écoute, apprend au poète tous les termes de vénerie, qu'il ignorait, et lui offre ainsi complaisamment l'original du portrait qu'il veut tracer. A la seconde représentation, la scène était achevée : tout le monde reconnut le marquis de Soyecourt; et le roi, charmé de voir son idée si heureusement exécutée, permit à Molière de lui dédier sa comédie, dont il se crut peut-être un peu l'auteur.

Cette anecdote nous prouve avec quel soin Molière étudiait sur la nature même les caractères qu'il mettait en scène. Il ne les créait point au gré de son imagination et selon sa fantaisie; il avait toute la conscience du peintre qui veut, avant tout, que le portrait soit fidèle : mais en même temps il marquait l'œuvre du sceau de son génie.

Molière s'était fait beaucoup d'ennemis, non-seule

ment parce que nombre de gens s'étaient reconnus dans les personnages de ses comédies, mais encore parce que la supériorité du génie a pour infaillible résultat d'exciter l'envie et la haine. La faveur marquée dont Louis XIV honorait le poète soulevait encore contre lui la jalousie des auteurs, des comédiens, et même des courtisans, qui pensent que tous les bienfaits que d'autres obtiennent sont des vols qu'on leur fait. Molière, voulant d'un seul coup déjouer la calomnie et confondre ses accusateurs en présence même du roi, profita de ce qu'on lui demandait une pièce pour les divertissements de la cour, et se mit en scène, lui et sa troupe, de la manière la plus ingénieuse, dans *l'Impromptu de Versailles*. Cette petite comédie, qu'on a le tort de lire rarement, parce qu'elle paraît avoir été improvisée, renferme les détails les plus curieux et les plus intéressants sur Molière lui-même. Nous y voyons dépeints avec une piquante vérité tous les embarras d'un auteur de comédies qui est en même temps comédien et directeur de troupe. Avec quelle spirituelle malice il raille la déclamation emphatique des comédiens du théâtre de l'hôtel de Bourgogne, et avec quel admirable bon sens il donne à chacun des siens des conseils sur la manière de réciter leurs rôles.

« Vous faites le poète, vous, dit-il à Du Croisy, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe. » Puis à Brécourt : « Pour vous, qui faites un hon-

nête homme de cour, vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins qu'il vous sera possible. » N'ayez pas peur que Molière, effrayé de la colère des courtisans, recule devant leurs menaces. Que répond-il à ceux qui l'accusaient de se moquer des marquis ? « Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie; et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet-bouffon qui fait rire les auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie. » Mais si Molière se met peu en peine d'attaquer les courtisans en masse, voyez avec quelle énergie d'honnête homme il se défend de l'accusation de livrer à la risée des personnages vivants. « Rien, dit-il, ne lui donne du déplaisir comme d'être accusé de regarder quelqu'un dans les portraits qu'il fait : son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes... Mais, ajoute-t-il, comme l'affaire de la comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle, il est impossible de faire aucun caractère qui ne rencontre quelqu'un dans le monde; et s'il faut qu'on l'accuse d'avoir songé à toutes les personnes où l'on peut trouver les défauts qu'il peint, il faut, sans doute, qu'il ne fasse plus de comédies. « Répondant ensuite à ceux qui l'accusaient d'être épuisé, il fait dire au marquis raisonnable qui a pris sa défense :

« Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses comédies tout le ridicule des hommes? Et, sans sortir de la cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens où il n'a point touché?

N'a-t-il pas, par exemple, ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde et qui, le dos tourné, font galanterie de se déchirer l'un l'autre? N'a-t-il pas ces adulateurs à outrance, ces flatteurs insipides, qui n'assaisonnent d'aucun sel les louanges qu'ils donnent, et dont toutes les flatteries ont une douceur fade qui fait mal au cœur à ceux qui les écoutent? N'a-t-il pas ces lâches courtisans de la faveur, ces perfides adorateurs de la fortune, qui vous encensent dans la prospérité et vous accablent dans la disgrâce? N'a-t-il pas ceux qui sont toujours mécontents de la cour, ces suivants inutiles, ces incommodes assidus, ces gens, dis-je, qui pour services ne peuvent compter que des importunités, et qui veulent qu'on les récompense d'avoir obsédé le prince dix ans durant? N'a-t-il pas ceux qui caressent également tout le monde, qui promènent leurs civilités à droite et à gauche, et courent à tous ceux qu'ils voient avec les mêmes embrassades et les mêmes protestations d'amitié?.. Va, va, marquis, Molière aura toujours plus de sujets qu'il n'en voudra; et tout ce qu'il a touché jusqu'ici n'est rien que bagatelle au prix de ce qui reste. »

Combien ce passage ne doit-il pas faire regretter que le temps ait manqué à Molière pour exécuter tous les sujets de comédie qu'il méditait et qu'il a si inutilement légués à ses successeurs!

Nous ne dirons rien de *la Princesse d'Élide,* de *Don Garcie de Navarre,* de *Mélicerte,* des *Amans magnifiques* et de *Psyché,* pièces de cour qui ne peuvent rien ajouter à la gloire de Molière. Mais comment ne pas

citer, parmi les scènes qui font le plus rire au théâtre, celles où Sganarelle, dans *le Mariage forcé*, consulte tour à tour les deux docteurs Pancrace et Marphurius sur le parti qu'il doit prendre relativement à son mariage? Quelle ingénieuse et fine moquerie des systèmes philosophiques qui ont si souvent égaré la raison humaine! Comment ne pas rire de ce Pancrace qui, dans sa manie d'étaler les richesses de sa vaine érudition, n'écoute rien de ce qu'on dit et ne répond jamais à ce qu'on lui demande, ainsi que de ce Marphurius, qui veut qu'on doute de tout, même de son existence, et à qui Sganarelle est obligé de donner des coups de bâton pour lui prouver qu'il existe? Comment encore ne pas appeler votre attention sur la consultation si plaisante et si vraie des médecins, dans la comédie de *l'Amour Médecin?* C'est le commencement de cette guerre d'épigrammes que Molière ne cessa de faire aux disciples d'Hippocrate, et qui n'a pas peu contribué à les corriger des formes pédantesques sous lesquelles ils travestissaient alors l'art de guérir. Les médecins de nos jours sont bien différents; les costumes ont changé et les ridicules ont disparu : mais qui oserait dire cependant qu'auprès du lit des malades on ne trouve plus de Tomès, de Bahys, de Desfonandrès et de Macroton?—Comment enfin ne pas rire de cette comtesse d'Escarbagnas dont la sottise n'a pris de la cour que les ridicules, et qui revient dans sa ville d'Angoulême en faire parade aux yeux de son adorateur M. Tibaudier, bel esprit angoumoisin qui excelle dans le calembour? Molière n'avait pas perdu son temps dans ses voyages en province; tout en jouant ses comé-

dies, il avait remarqué celles qui se jouaient hors du théâtre, et il s'était bien promis de ne pas les oublier et d'en tirer profit dans l'occasion. C'était justice; il devait tant de fois amuser la province aux dépens de la cour!

Molière, non moins habile dans la direction de son théâtre que dans la composition de ses comédies, ne néglige rien pour attirer à lui les bons poètes et les bons acteurs. La médiocrité seule est jalouse et craint les rivalités. Molière, poète et comédien, était à la piste des plus habiles comédiens et des meilleurs poètes pour son théâtre. Un jour, un jeune homme, élève de Port-Royal, connu seulement par quelques poésies religieuses et par une ode *aux Nymphes de la Seine* qui lui a valu une gratification de Colbert, présente à Molière une tragédie ayant pour titre *Théagène et Chariclée*. Molière juge la pièce mauvaise, ce qu'elle était en effet; mais en même temps il remarque une certaine habileté de facture dans les vers et des intentions dramatiques qui annoncent un poète. Il refuse l'ouvrage et accueille l'auteur : il lui indique même un sujet de tragédie, et, non moins généreux que Colbert, il imite la munificence royale et paye d'avance largement une pièce qui n'est pas encore sur le métier. Six mois après, le poète apporte au directeur *la Thébaïde* ou *les Frères ennemis* : quelques changements sont nécessaires, quelques corrections indispensables; le directeur et l'auteur les font ensemble; enfin, la tragédie est jouée et applaudie : la France compte un nouveau poète, elle le doit à Molière, et ce poète, c'est Racine.

Molière avait deviné un grand auteur tragique dans le pauvre auteur d'une pauvre tragédie de collége, il devina

également un grand comédien dans un enfant de douze ans dont une intrigante, nommée la Raisin, exploitait le talent précoce sur les tréteaux de la foire; il le prit chez lui, l'instruisit avec soin et en fit le célèbre comédien Baron, qui, poète lui-même, passe pour être l'auteur de *l'Andrienne* et des *Adelphes*, deux comédies traduites de Térence et dont on fit d'abord honneur au père Larue, jésuite.

Molière, à qui Louis XIV venait d'accorder, pour lui une pension de mille francs, pour sa troupe une gratification annuelle de sept mille francs et le titre de Troupe du Roi, animé par la reconnaissance et inspiré par son génie, qui allait toujours grandissant, voulut donner à la comédie un caractère plus élevé, un but plus moral que ceux qu'elle s'était donnés jusqu'alors. La pensée lui vint de mettre en scène, non plus les travers et les ridicules de la bourgeoisie, mais les travers et les ridicules du grand monde et en quelque sorte de la cour. Il comprit que ce n'était plus ici la place de ces intrigues dirigées par des valets fripons, de ces tuteurs dupés et de ces amoureux de convention, tous à peu près taillés sur le même patron, de ces plaisanteries hasardées qui alarment la pudeur, de ces situations forcées dont le comique rachète à peine l'inconvenance : il se dit que dans l'œuvre qu'il méditait l'intrigue devait être simple et décente, les caractères pleins de vérité, les plaisanteries fines et délicates, les situations naturelles et de bon goût, le langage élégant et châtié, et que cependant cette peinture des mœurs de la haute société française et des principaux caractères que l'on y rencontre ne devait jamais cesser

d'être comique. Combien nous regrettons que les grands poètes, comme Molière, ne nous aient pas fait assister à l'enfantement de leurs ouvrages en léguant à la postérité les projets, les notes, tous les travaux où s'exerçait leur génie avant d'avoir accompli le chef-d'œuvre! Quelle étude plus intéressante et plus profitable que celle d'un esprit vaste et profond qui s'entretient avec lui-même et nous révèle ainsi sa pensée tout entière! Qui ne sait que, pour les arts d'imitation, tels que la sculpture et la peinture, la leçon la plus utile d'un maître, c'est le travail même qu'il exécute sous les yeux de l'élève? Les secrets de l'art, les mystères du génie se révèlent ainsi aux regards attentifs et intelligents, et cette révélation est quelquefois comme l'étincelle qui communique le feu sacré. De quel prix ne sont pas ces dessins inachevés, ces ébauches informes où les grands maîtres de la peinture ont jeté la première pensée de leurs chefs-d'œuvre! En poésie, rien de semblable : le poète ne nous livre son travail que lorsqu'il est parfait, et nous ne pouvons rien voir que ce qu'il a voulu nous montrer, rien savoir que ce qu'il a voulu nous laisser lire. Le secret de sa composition lui reste tout entier, et pour le découvrir, c'est dans l'œuvre terminée qu'il nous le faut chercher.

Lorsqu'il conçut l'idée du *Misantrophe*, Molière jugea que le moment était venu où la comédie pouvait et devait s'attaquer aux salons dorés. — La fortune, le rang et les dignités ne doivent point, se dit-il sans doute, mettre les hommes à l'abri du blâme et du ridicule qu'elle est chargée de déverser sur les travers et les vices. Il ne peut y avoir de privilégiés là où règne la vérité. Il faut appren-

dre à ceux qui se croient au-dessus des autres hommes que, sous le brillant vernis dont ils les couvrent, leurs défauts n'en sont pas moins apparents aux yeux du poète comique, et qu'il est de son devoir de les livrer à la risée publique. Sous les habits brodés, les vices ne sont que plus odieux et les travers que plus ridicules; je flétrirai donc ces vices et ces travers : mais je le ferai avec ces ménagements, avec cette convenance qui, je l'espère, rendront la leçon utile et profitable, et si je parviens à faire rire d'eux-mêmes les grands du monde, j'aurai beaucoup fait pour les corriger; car ce qu'ils savent le moins supporter, c'est la raillerie, et tel qui veut bien passer pour méchant ne veut point paraître ridicule.

On était déjà loin des jours d'orage qui avaient rempli la minorité de Louis XIV : depuis long-temps les épées étaient rentrées dans le fourreau : mais l'esprit de cette guerre, dont le seul résultat est d'avoir enrichi d'un mot la langue française, n'avait point péri dans la bataille, et le vieux levain de la *fronde* fermentait encore dans quelques têtes. Seulement la guerre avait changé d'objet : ce n'était plus contre les ministres, ce n'était plus contre la cour, c'était contre la société tout entière que s'exerçait leur railleuse indignation, et il faut convenir qu'elle n'avait pas toujours tort. Molière peignit un de ces hommes dont la vertu rigide et les principes austères sont en guerre ouverte avec les mœurs de leur temps : il n'approuve rien de ce qui se fait, rien de ce qui se dit, car son humeur chagrine ne lui montre partout

Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie.

Aussi, dans sa colère peu réfléchie, n'épargne-t-il personne; il dit hautement qu'il hait tous les hommes :

> Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
> Et les autres, pour être aux méchants complaisants,
> Et n'avoir pas pour eux ces haines vigoureuses
> Que doit donner le vice aux âmes vertueuses.

Cet homme, dont le poète a fait un homme de qualité afin qu'on ne suppose pas que l'envie l'anime contre les gens de cour, refuse absolument de se conformer à ces *dehors civils que l'usage demande;* il veut qu'on ne salue que ceux qu'on estime, et il prétend qu'on devrait châtier sans pitié

> Tout commerce honteux de semblant d'amitié.

Je veux, dit-il,

> Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre
> Le fond de notre cœur dans nos discours se montre,
> Que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments
> Ne se masquent jamais sous de vains compliments.

Enfin Molière a fait de cet homme en guerre avec le monde un véritable misanthrope : mais comme il voulait qu'il intéressât et fît rire tout à la fois, il lui donna tout ensemble un cœur droit et un esprit de travers, une vertu austère et une humeur chagrine, une âme élevée et un caractère ombrageux. Il ne reste jamais dans les justes bornes de la raison et du bon sens : ami de la justice et de la vérité, il les rend presque ridicules par l'exagération et l'emportement avec lesquels il les défend en toute

occasion. Personne d'ailleurs ne peut accuser le poète d'avoir voulu jouer la vertu en faisant son misanthrope vertueux : on ne peut se méprendre sur son intention, qui est seulement de prouver que

Il faut parmi le monde une vertu traitable.
A force de sagesse on peut être blâmable ;
La parfaite raison fuit toute extrémité,
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.

Alceste le misanthrope a un ami nommé Philinte, à qui le poète a donné un caractère tout opposé : homme d'honneur au fond, et digne à cet égard d'être l'ami d'Alceste, il ne veut aussi être l'ennemi de personne; il ne blâme jamais rien, quoiqu'il n'approuve pas tout, et il prétend

Que c'est une folie à nulle autre seconde
De vouloir se mêler de corriger le monde.

J'observe, dit Philinte au misanthrope Alceste,

J'observe, comme vous, cent choses tous les jours
Qui pourraient mieux aller prenant un autre cours ;
Mais, quoiqu'à chaque pas je puisse voir paraître,
En courroux, comme vous, on ne me voit point être ;
Je prends tout doucement les hommes comme ils sont ;
J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font ;
Et je crois qu'à la cour, de même qu'à la ville,
Mon flegme est philosophe autant que votre bile.

Ces deux caractères ainsi tracés, l'auteur devait tirer et a tiré un grand parti de leur contraste : par exemple, Alceste a un procès pour lequel Philinte l'engage à visiter

ses juges ; mais Alceste, fort de son bon droit, refuse d'en rien faire ; il aime mieux perdre son procès, ne fût-ce que pour avoir cette nouvelle preuve de l'injustice des hommes. Ainsi encore, un homme de qualité qui fait le bel esprit vient consulter Alceste sur un sonnet de sa composition. Le sonnet est écrit dans le style prétentieux et faux des Benserade et des Cotin, si bien qu'on pourrait s'y méprendre. Philinte se récrie sur la beauté des vers ; mais Alceste, qui a pour habitude de dire à tout venant ce qu'il pense, et qu'irritent encore les éloges menteurs de son ami, après avoir cherché à faire entendre à l'homme de cour qu'il a tort de se croire poète, voyant que celui-ci s'obstine à ne pas le comprendre, finit par lui déclarer que ses vers sont détestables, et qu'il leur préfère une vieille chanson du temps jadis, qu'il lui chante à deux reprises pour le faire enrager, au risque de se mettre sur les bras une affaire d'honneur, ce qui ne manque pas d'arriver en effet. Nous voyons encore, opposés au misanthrope, deux marquis passablement fats, comme ils le sont tous, l'un doucereux, l'autre impertinent, et tous les deux, ainsi que l'homme au sonnet, amoureux de la même femme dont Alceste est épris. Cette femme, c'est le type de la coquette française, à laquelle aucune autre ne peut être comparée. Célimène a tout à la fois la beauté qui charme, l'esprit qui séduit, la grâce qui captive ; mais elle a un tel besoin de plaire à tout le monde et de médire de tout le monde, qu'elle n'épargne personne ni dans ses coquetteries ni dans ses méchancetés. Ceux même dont elle cherche les hommages et dont l'amour la flatte sont les premiers en butte aux traits de sa malignité. Veuve et

libre à vingt ans, jamais elle ne paraît plus brillante et plus heureuse que lorsque, entourée d'un cercle d'adorateurs, elle déploie toute la verve de son esprit moqueur; elle est sans pitié dans ses sarcasmes pour ceux-là même qui sont le plus de ses amis. Dans le salon de cette impitoyable coquette, Molière met en scène une de ces conversations des gens du monde, dont la médisance fait tous les frais : on y voit passés en revue et livrés au ridicule la foule des originaux qu'il n'a pu mettre au théâtre; le bavard, *qui trouve toujours*

L'art de ne vous rien dire avec de grands discours;

Le mystérieux,

Qui vous jette, en passant, un coup d'œil égaré,
Et, sans aucune affaire, est toujours affairé.
De la moindre vétille il fait une merveille,
Et, jusques au bonjour, il dit tout à l'oreille;

Le conteur ennuyeux,

. . . . . dont tous les entretiens
Ne sont que de chevaux, d'équipage, et de chiens;

La femme stupide, qui ne sait rien dire dans les longues visites qu'elle fait,

Et l'on demande l'heure, et l'on bâille vingt fois,
Qu'elle grouille aussi peu qu'une pièce de bois;

L'important vaniteux, toujours gonflé de l'amour de lui-

même ; le sot enrichi, qui donne à dîner et qui ne s'aperçoit pas que c'est à son cuisinier que l'on rend visite; et le dédaigneux connaisseur,

> Qui veut voir des défauts à tout ce qu'on écrit,
> Et pense que louer n'est pas d'un bel esprit.

La société, ainsi pressée entre un misanthrope qui l'accuse par amour pour la vertu et une coquette qui la ravale pour le plaisir de médire, ne saurait échapper aux traits soit de l'un soit de l'autre, et l'auteur fait ainsi, le plus naturellement du monde, la satire de tout ce qui lui paraît blâmable parmi les hommes.

Dira-t-on qu'un misanthrope comme Alceste manque à son caractère en aimant une coquette comme Célimène? Nous répondrons que ce serait mal connaître le cœur humain de croire qu'il se conduit toujours par les lois de la raison. Alceste voit et connaît tous les défauts de celle qu'il aime, mais il dit en s'accusant de sa faiblesse :

> J'ai beau voir ses défauts, et j'ai beau l'en blâmer,
> En dépit qu'on en ait, elle se fait aimer;
> Sa grâce est la plus forte; et sans doute ma flamme
> De ces vices du temps pourra purger son âme.

Tel est l'espoir d'Alceste; mais chaque fois qu'il viendra l'attaquer sur son caractère et sa conduite, c'est lui qui sera obligé de battre en retraite, parce qu'il aime Célimène éperdûment, et que Célimène le préfère à peine à ses rivaux et n'aime véritablement qu'elle-même.

Enfin le poète a mis en rivalité avec sa coquette une

prude, et a amené entre elles une scène où elles se disent l'une à l'autre, sous le masque de l'amitié, les vérités les plus dures et les plus piquantes que puisse aiguiser la haine, comme cela se voit tous les jours entre les amies du monde. La coquette s'en tient là, heureuse d'avoir humilié son ennemie; mais la prude va plus loin dans sa vengeance; et comme elle aime Alceste, elle lui dit charitablement que Célimène le trahit, et même elle lui en donne la preuve par un billet tendre qu'Oronte a reçu de la perfide. Alceste furieux, et armé du billet fatal, vient pour confondre celle qu'il jure de haïr désormais et lui mettre sous les yeux la preuve de sa trahison. Célimène, loin de se défendre, raille Alceste sur sa fureur jalouse, lui dit qu'il n'est qu'un extravagant de croire que son billet est pour Oronte, et que c'est à une femme qu'il était adressé. La ruse est trop grossière pour qu'Alceste se puisse rendre d'abord, et ne demande pas au moins l'explication des termes étranges de cette lettre; mais Célimène, ne sachant plus comment se justifier, se fâche, et quand Alceste suppliant lui dit :

De grâce, montrez-moi, je serai satisfait,
Qu'on peut pour une femme expliquer ce billet,

Elle lui répond durement :

Non, il est pour Oronte; et je veux qu'on le croie.
Je reçois tous ses soins avec beaucoup de joie;
J'admire ce qu'il dit, j'estime ce qu'il est,
Et je tombe d'accord de tout ce qu'il vous plaît.
Faites, prenez parti, que rien ne vous arrête;
Et ne me rompez pas davantage la tête.

Alors l'amoureux Alceste s'écrie :

Ciel ! rien de plus cruel peut-il être inventé,
Et jamais cœur fût-il de la sorte traité?
Quoi ! d'un juste courroux je suis ému contre elle,
C'est moi qui viens me plaindre, et c'est moi qu'on querelle!
On pousse ma douleur et mes soupçons à bout;
On me laisse tout croire, on fait gloire de tout;
Et cependant mon cœur est encore assez lâche
Pour ne pouvoir briser la chaîne qui l'attache,
Et pour ne pas s'armer d'un généreux mépris
Contre l'ingrat objet dont il est trop épris!
Ah! que vous savez bien ici, contre moi-même,
Perfide, vous armer de ma faiblesse extrême,
Et ménager pour vous l'excès prodigieux
De ce fatal amour né de vos traîtres yeux!
Défendez-vous au moins d'un crime qui m'accable,
Et cessez d'affecter d'être envers moi coupable;
Rendez-moi, s'il se peut, ce billet innocent;
A vous prêter les mains ma tendresse consent;
Efforcez-vous ici de paraître fidèle,
Et je m'efforcerai, moi, de vous croire telle.

Célimène, que rien n'émeut, ne se justifie qu'en accusant Alceste de ne pas l'aimer *comme il faut que l'on aime,* et le pauvre Alceste, désarmé par ce tendre reproche, pardonne tout, pourvu qu'on l'aime. Cette scène de passion est une des plus belles conceptions de Molière, et comme elle est sans modèle dans le passé, elle restera sans rivale dans l'avenir. Jamais l'amour n'a été peint avec des couleurs plus vives et plus vraies. Tout ce que l'âme d'Alceste peut renfermer de tendresse et de passion, Célimène le possède, et la perfide s'en amuse, comme si le cœur d'un tel amant n'était entre ses mains qu'un jouet

à briser au gré de son caprice. Cette fois la coquette triomphe du misanthrope; mais ce triomphe sera de courte durée. Célimène a écrit aux deux marquis des lettres dans lesquelles l'imprudente laisse croire à chacun d'eux qu'elle le préfère, et s'égaie aux dépens des deux rivaux. Les deux marquis se sont communiqué leurs lettres, et ils viennent en faire la lecture dans le salon même de Célimène, en présence de toutes les victimes de sa coquetterie et de ses médisances. Tous, en la quittant, lui marquent leur dépit par un outrage, auquel elle ne répond rien, parce qu'elle les méprise. Alceste, qui n'a rien dit en leur présence, et qui plus que tout autre a droit de se plaindre, puisqu'il a été lui-même en butte à ses moqueries, Alceste, avec qui elle convient de ses torts et que cet aveu désarme, lui annonce sa résolution de se retirer du monde, et, pour éprouver le cœur de celle qu'il aime si tendrement, il lui offre de le suivre dans le désert où il veut vivre désormais. Célimène consent bien à l'épouser, mais non à s'exiler avec lui loin du monde; alors Alceste, que ce refus éclaire sur les véritables sentiments de cette coquette incorrigible, répond à l'offre qu'elle lui fait de sa main :

Non. Mon cœur à présent vous déteste,
Et ce refus lui seul fait plus que tout le reste.
Puisque vous n'êtes point, en des liens si doux,
Pour trouver tout en moi, comme moi tout en vous,
Allez, je vous refuse....

Il triomphe cette fois; mais son cœur est brisé, et il s'écrie, les larmes aux yeux :

Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

C'est ainsi que devait finir *le Misanthrope*. Seulement, pour se conformer à l'usage qui voulait que toute comédie finit par un mariage, Molière marie Philinte avec une jeune cousine de Célimène dont le caractère aimable et bon forme encore un heureux contraste avec ceux de la prude et de la coquette.

Nous avons entendu reprocher à Molière le peu d'action du *Misanthrope;* il nous semble qu'une intrigue plus vive et plus compliquée aurait nui nécessairement au développement des caractères, et que l'admirable scène entre Alceste, Philinte et Oronte, au premier acte, la scène des portraits, au second acte, celle de la coquette et de la prude, au troisième, d'Alceste et de Célimène, au quatrième acte, qui toutes sont de véritables chefs-d'œuvre de morale profonde et de vérité comique, de franchise de dialogue et de vigueur de style, n'auraient pas pu entrer dans la combinaison d'une de ces comédies à incidents qui laissent à peine le temps de penser à ce qu'on voit et à ce qu'on entend. La comédie du *Misanthrope* se compose, il est vrai, de scènes de conversation plus que de scènes d'action; mais avec quel art et quel naturel ces scènes, de nature si différente, s'enchaînent l'une à l'autre! Il n'en est aucune qui soit inutile, ni qu'on puisse retrancher, comme on pourrait le faire dans tant de comédies modernes qui ont la prétention d'être fortement intriguées. Ainsi, dans la pre-

mière scène nous apprenons qu'Alceste a un procès pour lequel il ne veut faire aucune démarche, tant son bon droit lui semble évident, et nous voyons plus tard que la perte de ce procès le décide à se retirer du monde; ainsi, la dispute entre Célimène et Arsinoé conduit la prude à révéler au misanthrope la trahison de celle qu'il aime; ainsi encore, la scène de fatuité entre les deux marquis détermine la divulgation des deux billets qui démasquent la coquette, et font que l'action la plus simple et la plus claire se termine par le plus beau des dénoûments, en ce que chaque personnage reste dans son caractère. Sans doute *le Misanthrope* ne fait pas pleurer comme ces pièces à sentiment dont les écrivains les plus médiocres ont de tout temps et fructueusement exploité, sur nos théâtres secondaires, les situations banales et rebattues; sans doute il ne fait pas rire comme ces farces grossières où d'ignobles caricatures et d'indécents jeux de mots ont eu le privilége d'égayer trop souvent même la bonne compagnie; mais tant qu'il existera des gens de goût qui chercheront dans la comédie la peinture ingénieuse, savante et vraie des vices et des travers de l'homme, *le Misanthrope* sera pour eux un chef-d'œuvre, un modèle inimitable.

LEÇON XXVII.

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

MOLIÈRE — DEUXIÈME PARTIE.

Il est rare que les hommes d'un vrai génie paraissent à leurs contemporains aussi grands qu'ils le sont réellement : il est plus rare encore qu'un chef-d'œuvre en poésie soit estimé comme il doit l'être, dès son apparition. Les beautés neuves et hardies du *Misanthrope* ne furent point senties par la foule; les esprits supérieurs furent seuls frappés de cette étude si élevée, si profonde et si forte du cœur humain. *Le Misanthrope* trouva, au parterre et dans les loges, des spectateurs trop habitués aux intrigues espagnoles et aux bouffonneries italiennes pour comprendre cette vigueur de conception, qui n'a besoin ni d'événements ni de coups de théâtre pour développer les caractères les plus variés et mettre en jeu les passions les plus opposées, et cette puissance de comique qui

force le rire, sans avoir jamais recours aux incidents burlesques et aux mots grossiers qui d'habitude provoquent l'hilarité dans les théâtres. Répéterons-nous, comme on l'a écrit si souvent, à la honte du siècle de Louis XIV, qu'il fallut que Molière soutint le succès plus que douteux du *Misanthrope* par l'amusante farce du *Médecin malgré lui?* Ce qu'il y a de certain, c'est que la farce, jouée deux mois seulement après la comédie, obtint un succès beaucoup plus complet et plus prolongé. Sganarelle effaça Alceste; le fagotier l'emporta sur le misanthrope. Ayons toujours présentes à l'esprit ces grandes erreurs dans les jugements humains, afin de nous défier de certains engouements qui sont encore bien moins fondés en raison; car au moins, il faut en convenir, c'est un bien amusant personnage que ce Sganarelle, paresseux, ivrogne, poltron, brutal, spirituel, jovial, s'inquiétant peu que ses enfants aient du pain à manger pourvu qu'il ait du vin à boire, et battant sa femme et son voisin, parce qu'il prétend vivre selon sa fantaisie. Sganarelle, c'est le peuple sans éducation, mais doué de cet esprit naturel qui brille en vives reparties, en mots comiques, en idées burlesques, en folles inventions, et de cette franche gaieté qui, enlevant aux actions même répréhensibles tout caractère de méchanceté, change notre sévérité en sympathie et nous force à étouffer le blâme sous le rire. Où Molière a-t-il pris son *Sganarelle?* est-ce dans Plaute ou dans Térence? est-ce chez Lope de Vega ou chez Calderon? Cherchez bien partout dans les livres, vous ne le trouverez là en nul endroit: mais allez sur le Pont-Neuf, entrez dans les cabarets, pénétrez dans les ate-

liers, c'est là que vous le verrez tel que Molière l'a vu, lorsque, enfant, il jouait sous les piliers des Halles ou qu'il riait aux parades de Tabarin.

La fable du *Médecin malgré lui* n'appartient point à Molière; on la trouve dans un vieux fabliau intitulé *le Vilain Mire*, ce qui signifie *le Paysan médecin*. En voici le sujet.

Un paysan riche, mais avare, a épousé la fille d'un pauvre gentilhomme, et, pour empêcher qu'on ne lui fasse la cour en son absence, il imagine de la battre tous les matins avant de partir, afin qu'occupée à pleurer le reste du jour, elle ne songe point à mal faire. La femme se dit : « Il faut que mon mari n'ait jamais été battu; car, s'il savait le mal que font les coups, il ne m'en aurait pas tant donné. » En ce moment arrivent deux courriers qui sont à la recherche d'un médecin assez habile pour guérir la fille du roi, qui a avalé une arête de poisson. La femme de Sganarelle profite de l'occasion et leur désigne son mari comme un grand docteur qui cache sa science, et qu'il faut battre pour qu'il en convienne. Le paysan, battu à son tour par les gens du roi, se laisse conduire à la cour et guérit la princesse en la faisant rire. On vient alors le consulter de toutes parts, et comme il ne sait que répondre, il fait allumer un grand feu, et dit à ceux qui l'interrogent qu'il va choisir le plus malade de tous pour le faire brûler et guérir les autres avec ses cendres. Le premier auquel il s'adresse prétend qu'il n'est plus malade, et tous les autres, à son exemple, s'empressent de déclarer qu'ils sont guéris. Le roi, charmé du savoir du Vilain Mire, le renvoie comblé de présents

et corrigé de l'envie de battre sa femme, quoique les coups qu'il a reçus lui aient porté bonheur.

De ce joli fabliau, et d'une scène plaisante de Rabelais, Molière a fait une des farces les plus amusantes, disons mieux, une des comédies les plus gaies qui soient au théâtre; car nous ne pouvons donner le nom de farce à un tableau de mœurs si vrai, si animé, si étincelant d'esprit et de gaieté, et qui offre le plus admirable modèle du dialogue dans la comédie en prose. Où trouver, par exemple, rien de plus serré, de plus vif, de plus piquant que ces reparties de Sganarelle, dans sa querelle avec sa femme :

SGANARELLE.

« Tu fus bien heureuse de me trouver.

MARTINE.

» Qu'appelles-tu bien heureuse de te trouver? un homme qui me réduit à l'hôpital, un débauché, un traître, qui me mange tout ce que j'ai!...

SGANARELLE.

» Tu as menti : j'en bois une partie.

MARTINE.

» Qui me vend pièce à pièce tout ce qui est dans le logis!...

SGANARELLE.

» C'est vivre de ménage.

MARTINE.

» Qui m'a ôté jusqu'au lit que j'avais!...

SGANARELLE.

» Tu t'en lèveras plus matin.

MARTINE.

» Enfin qui ne laisse aucun meuble dans toute la maison !...

SGANARELLE.

» On en déménage plus aisément.

MARTINE.

» Et qui du matin jusqu'au soir ne fait que jouer et que boire !

SGANARELLE.

» C'est pour ne point m'ennuyer.

MARTINE.

» Et que veux-tu, pendant ce temps, que je fasse avec ma famille ?

SGANARELLE.

» Tout ce qu'il te plaira.

MARTINE.

» J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras....

SGANARELLE.

» Mets-les à terre.

MARTINE.

» Qui me demandent à toute heure du pain.

SGANARELLE.

» Donne-leur le fouet : quand j'ai bien bu et bien mangé, je veux que tout le monde soit soûl dans ma maison. »

Il est difficile de s'arrêter en citant Molière ; on rencontre toujours une pensée piquante, un mot plaisant qui force à prolonger la citation ; et pour bien faire, il faudrait tout lire. Heureusement, avec lui, si l'on quitte un chef-d'œuvre, on en rencontre aussitôt un autre : Molière est du petit nombre de ces poètes qui ne se fatiguent et ne s'épuisent jamais.

Nous n'avons rien dit encore d'une comédie en cinq actes et en prose qui précéda *le Misanthrope*, et à laquelle Molière donna le titre bizarre du *Festin de Pierre*, parce qu'il nous a semblé que l'examen de cette pièce, qui n'eut que peu de succès, trouverait place dans l'étude particulière que nous nous proposions de faire du *Tartuffe*. Ces deux comédies sont nées de la même pensée, pensée religieuse et morale, qui ne flétrit pas moins sévèrement l'impie qui se couvre du manteau de la religion pour commettre impunément des crimes, que l'athée qui ose ouvertement braver la puissance de Dieu. Don Juan et Tartuffe sont de la même famille, malgré le contraste de leur conduite : l'un viole effrontément toutes les lois divines et humaines, l'autre les trahit en secret ; c'est là toute la différence, et Molière, en attaquant l'un et l'autre sur le théâtre, nous paraît avoir rempli la plus haute mission du poète comique.

Le sujet du *Festin de Pierre*, emprunté au théâtre espagnol, plaisait peu à Molière ; ce furent ses camarades qui le déterminèrent à opposer une imitation du drame de Tirso de Molina aux traductions italiennes et françaises qui se jouaient avec succès sur les théâtres rivaux. Molière était entré dans une voie trop supérieure à celle

des poètes espagnols pour vouloir de lui-même retourner vers eux : aussi, tout en marquant son imitation du sceau de son génie, par la création du caractère si original de Sganarelle et du personnage si comique de M. Dimanche, non moins que par la vigueur et l'élégance d'un style sans modèle au théâtre, Molière ne se donna point la peine de traiter en vers un sujet qui semblait cependant appeler une forme poétique. Ce fut là sans doute la cause du peu de succès que sa pièce obtint. Le public ne voulut pas attacher à cette comédie, dont le dénoûment tient du merveilleux, une plus grande importance que le poète ne semblait lui en avoir donné lui-même : mais des esprits ombrageux s'effarouchèrent de quelques scènes hardies dont le sujet même de la pièce justifiait l'intention, et de ce moment ils eurent les yeux ouverts sur le poète qui osait ainsi, même pour la venger, mettre la religion sur la scène. Si la pensée de Molière avait pu être de diminuer par là le respect dû aux choses saintes, nous serions certes des premiers à blâmer cette profanation. Mais pourquoi nous en rapporter aux ennemis de Molière plutôt qu'à lui-même? Écoutons-le nous révéler toute sa pensée dans le placet qu'il adressa à Louis XIV pour obtenir la permission de faire représenter *le Tartuffe :*

« SIRE,

» Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer

par des peintures ridicules les vices de mon siècle; et comme l'hypocrisie, sans doute, en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, Sire, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites et mît en vue, comme il faut, toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes de ces faux monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistiquée. »

Cette comédie, dont le but est si bien indiqué dans la lettre que nous venons de lire, c'était *le Tartuffe*; et, malgré l'approbation du roi, du légat et de nombre de prélats qui en avaient entendu la lecture, il se forma contre cette pièce une cabale si puissante que pendant trois années elle empêcha la représentation du chef-d'œuvre de la scène française. Louis XIV fut près de succomber lui-même dans la protection aussi persévérante qu'éclairée qu'il accordait au poète, et *le Tartuffe* faillit être à jamais condamné au néant, parce que, suivant le mot plaisant attribué à Molière, *monsieur le premier président n'avait pas voulu qu'on le jouât*. Heureusement, le roi était encore à cet âge où il dictait des lois à l'Europe l'épée à la main ; il lui répugnait d'être vaincu dans ses propres États, et, comme il le dit plus tard, il avait la prétention d'être maître chez lui, quelquefois même chez les autres. Il trouva que trois années de soumission à des exigences qu'il jugeait déraisonnables étaient une défé-

rence trop indigne de lui et trop injuste pour le poète, surtout lorsqu'il eut vu jouer une farce impie et obscène, intitulée *Scaramouche ermite*. « Je voudrais bien savoir, dit-il au prince de Condé, pourquoi les gens qui se scandalisent si fort de la comédie de Molière ne disent mot de celle de *Scaramouche*. — La raison de cela, répondit le prince, c'est que la comédie de *Scaramouche* joue le ciel et la religion, dont ces messieurs-là ne se soucient point, et que celle de Molière les joue eux-mêmes, ce qu'ils ne peuvent souffrir. » Cette réponse du grand Condé dut rendre le grand roi honteux de sa faiblesse : aussi, peu de temps après, *le Tartuffe* fut rendu aux applaudissements du public, qui, depuis lors, n'ont jamais cessé d'en accueillir les innombrables représentations. Cherchons dans l'ouvrage même si les alarmes partagées par quelques esprits vraiment religieux étaient réellement fondées en raison.

Que voyons-nous tout d'abord? une honnête famille où la seule présence d'un étranger a suffi pour jeter le trouble et la désunion; et cette famille, nous la connaissons, dès la première scène, par la mauvaise humeur de la vieille grand'mère, madame Pernelle, qui dit à chacun son fait, et qui *ne mâche pas ce qu'elle a sur le cœur* : admirable exposition, qui nous apprend de la manière la plus piquante et la plus naturelle le nom, la position, le caractère des différents personnages. C'est la suivante Dorine, qui *se mêle sur tout de dire son avis;* c'est le petit-fils de madame Pernelle, Damis, qui *prend tout l'air d'un méchant garnement;* c'est Marianne, sa petite-fille, qui *fait la discrète* et joue la modeste; c'est

sa bru, Elmire, qui *est dépensière* et s'habille *comme une princesse;* c'est enfin Cléante, le frère de sa bru, qui prêche

. . . . . des maximes de vivre
Qui par d'honnêtes gens ne se doivent point suivre.

Deux personnes seulement ont trouvé grâce à ses yeux : c'est d'abord le pieux étranger qu'on nomme Tartuffe, qui prétend les conduire tous au chemin du ciel, puis son fils Orgon, qui, suivant elle, n'a rien fait de plus sage

Qu'en recueillant chez soi ce dévot personnage.

Mais ce dévot personnage ne jouit pas de la même faveur auprès du reste de la famille : Damis le nomme un *pied-plat,* et Dorine, qui a son franc-parler, nous le dépeint ainsi :

Certes, c'est une chose aussi qui scandalise
De voir qu'un inconnu céans s'impatronise;
Qu'un gueux qui, quand il vint, n'avait pas de souliers,
Et dont l'habit entier valait bien six deniers,
En vienne jusque-là que de se méconnaître,
De contrarier tout et de faire le maître.

Quant à Orgon, voici le portrait qu'elle en fait :

Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,
Et pour servir son prince il montra du courage;
Mais il est devenu comme un homme hébété,
Depuis que de Tartuffe on le voit entêté :
Il l'appelle son frère, et l'aime dans son âme
Cent fois plus qu'il ne fait mère, fils, fille et femme.

C'est de tous ses secrets l'unique confident,
Et de ses actions le directeur prudent.
Il le choie, il l'embrasse; et pour une maîtresse
On ne saurait, je pense, avoir plus de tendresse.
Enfin il en est fou; c'est son tout, son héros;
Il l'admire à tous coups, le cite à tous propos;
Ses moindres actions lui semblent des miracles,
Et tous les mots qu'il dit sont pour lui des oracles.

Nous allons voir que Dorine n'exagère rien. Orgon arrive : Dorine lui annonce que sa femme a été malade : *et Tartuffe?* dit Orgon, qui ne pense qu'à son saint ami; et quand elle lui apprend qu'*il se porte à merveille*,

Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille,

le pauvre homme! s'écrie Orgon. Cette même question et cette même exclamation, répétées quatre fois, tandis qu'il reste indifférent à tout ce qu'on lui dit de sa femme, sont un de ces traits de génie qu'on ne rencontre que chez Molière. C'est la nature prise sur le fait et reproduite avec cette fidélité de pinceau et cette vérité de couleurs qui font qu'on se récrie, en la voyant, comme devant un portrait de Vandyck ou de Titien.

Comment cet étranger s'est-il introduit dans la maison d'Orgon et s'est-il emparé de son esprit? Orgon va nous le dire :

Ah! si vous aviez vu comme j'en fis rencontre,
Vous auriez pris pour lui l'amitié que je montre.
Chaque jour à l'église il venait, d'un air doux,
Tout vis-à-vis de moi se mettre à deux genoux.

Il attirait les yeux de l'assemblée entière
Par l'ardeur dont au ciel il poussait sa prière ;
Il faisait des soupirs, de grands élancements,
Et baisait humblement la terre à tous moments :
Et lorsque je sortais, il me devançait vite
Pour m'aller, à la porte, offrir de l'eau bénite.

Ainsi c'est par une dévotion hypocrite que Tartuffe s'est *impatronisé* chez Orgon. Vainement Cléante cherche à détromper celui-ci et blâme son engouement pour un étranger qu'il ne connaît pas. Molière a mis dans les paroles de Cléante toute sa pensée en matière de religion : nous les citerons d'autant plus volontiers que rarement Molière s'est élevé à une plus grande hauteur de poésie :

Voilà de vos pareils le discours ordinaire :
Ils veulent que chacun soit aveugle comme eux.
C'est être libertin que d'avoir de bons yeux;
Et qui n'adore pas de vaines simagrées
N'a ni respect ni foi pour les choses sacrées.
Allez, tous vos discours ne me font point de peur :
Je sais comme je parle, et le ciel voit mon cœur.
De tous vos façonniers on n'est point les esclaves.
Il est de faux dévots ainsi que de faux braves;
Et comme on ne voit pas qu'où l'honneur les conduit
Les vrais braves soient ceux qui font beaucoup de bruit,
Les bons et vrais devots, qu'on doit suivre à la trace,
Ne sont pas ceux aussi qui font tant de grimace.
Eh quoi ! vous ne ferez nulle distinction
Entre l'hypocrisie et la dévotion?
Vous les voulez traiter d'un semblable langage,
Et rendre même honneur au masque qu'au visage;
Égaler l'artifice à la sincérité,

Confondre l'apparence avec la vérité,
Estimer le fantôme ainsi que la personne,
Et la fausse monnaie à l'égal de la bonne?
Les hommes, la plupart, sont étrangement faits;
Dans la juste nature on ne les voit jamais:
La raison a pour eux des bornes trop petites;
En chaque caractère ils passent ses limites;
Et la plus noble chose, ils la gâtent souvent
Pour la vouloir outrer et pousser trop avant.

Jamais la philosophie a-t-elle tenu un langage plus sensé, plus vrai, plus énergique et plus élevé? jamais les Socrate et les Platon ont-ils montré une plus haute raison, une plus sage morale, une plus véritable éloquence? Voulons-nous savoir maintenant sous quels traits Cléante, ou plutôt Molière, après avoir peint des plus noires couleurs les hypocrites qui *font de dévotion métier et marchandise*, nous peint les vrais dévots? Il nous dit :

Ce ne sont point du tout fanfarons de vertu;
On ne voit point en eux ce faste insupportable,
Et leur dévotion est humaine et traitable.
Ils ne censurent point toutes nos actions,
Ils trouvent trop d'orgueil dans ces corrections:
Et, laissant la fierté des paroles aux autres,
C'est par leurs actions qu'ils reprennent les nôtres.
L'apparence du mal a chez eux peu d'appui,
Et leur âme est portée à juger bien d'autrui.
Point de cabale en eux, point d'intrigues à suivre.
On les voit, pour tous soins, se mêler de bien vivre.
Jamais contre un pécheur ils n'ont d'acharnement.
Ils attachent leur haine au péché seulement,

Et ne veulent point prendre, avec un zèle extrême,
Les intérêts du ciel plus qu'il ne veut lui-même :
Voilà mes gens, voilà comme il en faut user,
Voilà l'exemple enfin qu'il se faut proposer.

Ici Molière n'est pas seulement le poète philosophe, c'est le poète religieux, c'est le poète chrétien. Pourtant l'homme qui écrivait ces beaux vers fut accusé d'impiété et d'athéisme, et il fallut pour le défendre que Louis XIV jetât sur lui, du haut de son trône, le manteau protecteur de la toute-puissance royale. Que l'on examine cependant ligne à ligne, vers par vers, toutes les comédies de Molière, et l'on n'y trouvera pas une phrase, pas un mot où la religion ait à se plaindre de la plus légère atteinte de blâme ou de ridicule. Nous ne connaissons aucun poète qui ait montré dans ses écrits un respect plus constant pour les choses saintes : mais nous regrettons quelquefois qu'il ait eu moins de réserve pour celles qui tiennent seulement à la morale. On nous dira sans doute que de son temps la société était moins prude que du nôtre, et que nombre de mots qui blessent nos oreilles étaient en usage dans la meilleure compagnie, et même à la cour de Louis XIV. Nous le savons : aussi n'est-ce point sur ces mots, que condamne aujourd'hui la délicatesse de notre langue, que portent nos observations; c'est sur la hardiesse de quelques situations, trop libres, selon nous, pour être offertes sans danger aux regards du public. Une foule de choses se font lire qui ne pourraient se montrer en action sans qu'une légitime pudeur en fût blessée, et il est deux ou trois scènes du *Tartuffe* qui ne font

pardonner leur hardiesse que par la toute-puissance du génie de l'auteur, qui a su corriger l'inconvenance de la situation par le ridicule du personnage. Il devient par cela même très-difficile de présenter l'analyse de la comédie du *Tartuffe*. Bornons-nous à en indiquer sommairement le sujet.

Tartuffe, que nous connaissons déjà par le portrait qu'en a fait Dorine, s'est tellement emparé de l'esprit du crédule Orgon, que non-seulement celui-ci le reçoit, le loge, l'habille et le nourrit, mais encore il rompt un mariage avantageux que sa fille devait faire avec un jeune homme qu'elle aime et dont elle est aimée, pour la donner à ce nouveau venu qu'elle déteste et qui ne l'aime point. Ce n'est pas tout: Orgon est dépositaire d'un secret d'état qui compromet un ami et lui-même; Orgon le confie à Tartuffe et se met ainsi à sa merci. Comment Tartuffe reconnaît-il cette généreuse amitié? Il épousera la fille d'Orgon parce qu'elle est riche, mais il cherchera à séduire sa femme parce qu'elle est belle. Peut-être aussi, comme il est déjà maître de l'esprit du mari, ne veut-il s'emparer du cœur de la femme qu'afin d'assurer son empire dans la maison: il nous répugne de croire qu'un véritable amour puisse entrer dans une âme si perverse et si scélérate. Les mots qu'il emploie pour peindre sa passion ont une couleur mystique qui fait que l'expression en est plus comique qu'odieuse, et qu'elle fait rire au lieu d'indigner. Surpris dans sa déclaration à Elmire par le fils d'Orgon, qui l'accuse auprès de son père, Tartuffe semble perdu; il va être honteusement chassé de cette maison dont il a si outrageusement violé

l'hospitalité. Le génie de Molière, s'aidant cette fois de l'esprit de Scarron, qui avait mis une situation à peu près semblable dans une nouvelle intitulée *les Hypocrites*, nous montre, dans un style qui est bien à lui seul, Tartuffe s'accusant lui-même, et détournant ainsi, par une fausse humilité, sur son accusateur l'orage qui le menaçait. Orgon, plus que jamais dupe de son hypocrisie, veut forcer son fils à demander pardon à Tartuffe de l'outrage qu'il lui a fait, et sur son refus, il le chasse, le déshérite, lui donne sa malédiction, et, pour mieux venger Tartuffe, il fait donation à celui-ci de tous ses biens, que le *pauvre homme* accepte en disant :

La volonté de Dieu soit faite en toute chose....

La femme d'Orgon, Elmire, type admirable de ces femmes, aussi aimables qu'honnêtes, qui savent être vertueuses sans faire parade de leur vertu, éclairée par l'expulsion de Damis, se détermine à dire la vérité à Orgon ; et comme celui-ci refuse de la croire, elle offre de lui donner la preuve des infâmes projets de Tartuffe. Caché sous une table d'où il peut tout entendre, Orgon voit enfin à quel homme il s'est fié ; et, passant tout à coup de l'aveuglement à la fureur, il accable d'injures celui qu'il a comblé de bienfaits, et lui ordonne de sortir de sa maison.

« C'est à vous d'en sortir ! » s'écrie alors, en jetant son masque, l'hypocrite, fort de la donation qu'Orgon lui a faite et du secret d'état qu'il lui a confié : admirable coup de théâtre, d'autant plus frappant qu'il est plus

imprévu. Voilà donc la fortune et même la liberté d'Orgon en danger par suite de sa folle crédulité. Assurément rien ne semble moins prêter au comique que cette situation : mais voyez avec quel art, avec quel génie Molière échappe au drame larmoyant qui le presse de toutes parts : écoutez Orgon s'écrier :

Quoi ! sous un beau semblant de ferveur si touchante
Cacher un cœur si double, une âme si méchante !
Et moi qui l'ai reçu gueusant et n'ayant rien....
C'en est fait, je renonce à tous les gens de bien ;
J'en aurai désormais une horreur effroyable,
Et m'en vais devenir pour eux pire qu'un diable.

Ainsi Molière place dans la bouche d'Orgon un admirable trait de caractère, et tout aussitôt voilà le rire qui revient : il va éclater plus encore lorsque la vieille madame Pernelle refusera de croire ce que lui raconte son fils, comme lui-même refusait de croire ce que lui disait Elmire, et le forcera à lui crier tout en colère :

Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu,
Ce qu'on appelle vu.

Mais quel est ce nouveau personnage qui se présente de la part de Tartuffe? c'est un huissier qui vient *signifier* à Orgon *l'exploit de certaine ordonnance*...

Ce n'est rien seulement qu'une sommation,
Un ordre de vider d'ici, vous et les vôtres,
Mettre vos meubles hors, et faire place à d'autres.

Assurément encore, rien ne semble moins gai : eh bien,

Molière a trouvé le secret de donner une physionomie si plaisante à l'huissier Loyal, qu'on ne peut s'empêcher de rire, tout en s'unissant à la douleur de cette famille si cruellement punie de la faute de son chef. Ce n'est pas tout. Valère, cet amant de Marianne à qui on l'a refusée pour la donner à Tartuffe, vient annoncer à Orgon que sa liberté est menacée, qu'il ne peut échapper que par la fuite à la vengeance des lois qu'il a encourue en gardant les papiers d'un criminel d'état, et il offre de l'accompagner. Déjà les adieux d'Orgon à sa famille ont commencé, lorsque Tartuffe paraît : il n'est pas seul; un exempt le suit, sans doute pour arrêter Orgon. Mais, au moment où le traître semble triompher, c'est à lui-même que l'exempt donne l'ordre de le suivre en prison. Puis, s'adressant à Orgon, il lui dit :

Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

Quelques critiques plus que sévères ont blâmé ce dénoûment comme tombant des nues. Il nous paraît, au contraire, satisfaire à toutes les conditions d'un bon dénoûment; car d'abord il est imprévu, et de plus il est naturel. C'est le comble de l'art d'avoir su faire sortir le salut d'Orgon de ce qui devait être sa perte. Disons aussi que Molière se trouva heureux de pouvoir payer ainsi, en plein théâtre, sa dette de reconnaissance au prince qui l'avait défendu contre ses persécuteurs.

Et maintenant, si nous pouvions entrer dans les dé-

tails de cet incomparable ouvrage, à chaque scène, à chaque vers éclaterait notre admiration. Quand on pense aux difficultés sans nombre que présentait la mise en scène d'un personnage aussi odieux, aussi scélérat que Tartuffe, on est confondu de l'effort de génie qu'il a fallu pour le rendre supportable au théâtre. Molière s'est bien gardé de le faire paraître tout d'abord : on le connaît long-temps avant de l'avoir vu; car ce n'est que vers le milieu du troisième acte qu'il se montre. Jamais il ne le met seul en scène; car un pareil homme ne s'entretient jamais avec sa conscience : et toutes les fois qu'il le fait parler et agir, il a soin de donner un caractère différent à son hypocrisie, selon la personne à qui l'hypocrite a affaire. Avec Orgon il n'est qu'humble et dévot, avec Dorine il est chaste et pudibond, avec Cléante il joue la probité et le désintéressement, enfin, avec Elmire il fait l'homme faible et passionné. C'est un serpent qui se tourne et retourne sous la main qui le réchauffe, et qui tout à coup se redresse pour mordre son bienfaiteur. Et quand on pense que Molière a trouvé moyen de faire rire d'un pareil homme, et d'élever sur cette base, non pas seulement le chef-d'œuvre de la comédie française, mais on peut dire le chef-d'œuvre de la comédie, il doit nous être permis de dire qu'il est heureux que la comédie du *Tartuffe* soit faite, car assurément elle ne se ferait pas. On voit quelle est notre admiration pour *le Tartuffe* : et cependant s'il était vrai, comme on l'a dit (et c'est Bourdaloue qui l'a dit), que censurer l'hypocrisie, c'est faire concevoir d'injustes soupçons de la vraie piété par de malignes interprétations de la fausse; s'il était vrai en-

core que Molière, en exposant sur le théâtre à la risée publique un hypocrite imaginaire, eût tourné, en sa personne, les choses les plus saintes en ridicule, nous serions des premiers à condamner l'œuvre du grand poète. Mais nous ne comprendrons jamais que ce soit outrager la religion que de démasquer les traîtres qui se cachent sous son manteau pour commettre des lâchetés ou des crimes : nous ne comprendrons jamais que, parce qu'un fripon peut ressembler à un honnête homme, on ne puisse attaquer la friponnerie sans blesser la probité, flétrir le vice sans outrager la vertu. Nous redoutons moins l'épée de l'ennemi qui nous attaque en face que le poignard du lâche qui se glisse près de nous, sous le masque de l'amitié, pour nous assassiner. L'athée est moins dangereux que l'hypocrite pour la religion, qui heureusement n'a rien à craindre ni de l'un ni de l'autre.

Après *le Tartuffe*, vient *Amphitryon*, comédie en vers libres, imitée du chef-d'œuvre de Plaute, et après *Amphitryon*, *l'Avare*, comédie en prose, imitée du même poète. Les imitations de Molière n'ont rien de servile, comme on peut le croire. « Je prends mon bien où je le trouve, » disait-il chaque fois que, dans ses pièces, il s'emparait, en l'embellissant, de la pensée d'un autre. C'est qu'en effet le génie de Molière était assez vaste pour qu'il fût en droit de regarder comme lui appartenant tout ce qui dans le passé était du domaine de la comédie : et de même qu'avant lui il ne fut rien inventé dans son art qu'il n'eût pu inventer lui-même et qu'il n'ait surpassé, ainsi paraît-il n'avoir rien laissé à créer à ceux qui vinrent après lui et qui furent

si loin de l'égaler. C'est une épreuve que nous avons souvent faite. Nous n'avons jamais trouvé chez les successeurs de Molière une scène ou un caractère véritablement comique, que nous n'en ayons reconnu le germe ou l'indication dans quelque page de ce grand poète, qui semble résumer en lui seul tout l'art de la comédie.

La comédie d'*Amphitryon*, où l'inconvenance du sujet ne passe qu'à l'aide du merveilleux, est une nouvelle preuve de la flexibilité du talent de Molière : tout ce qu'il touche devient or, et le coloris poétique dont il couvre les moindres pensées, comme la tournure originale qu'il imprime aux situations les plus connues, donnent à tout l'éclat de la nouveauté. Quelle piquante vivacité de dialogue, quelle verve intarissable de gaieté dans les scènes entre Mercure et Sosie, entre Sosie et Cléanthis! comme ces vers, de rhythmes différents, sont habilement coupés, non-seulement pour l'oreille, mais encore pour l'esprit que charme un trait inattendu. Nous ne connaissons guère que Molière et La Fontaine qui aient su donner aux vers inégaux et aux rimes mêlées ce tour élégant et facile, naturel et poétique tout à la fois, qu'on remarque dans *Amphitryon* comme dans les récits du bonhomme.

Cette merveilleuse habileté à mettre sa pensée en vers prouve que c'est avec intention que Molière a écrit en prose sa comédie de *l'Avare*. Il avait remarqué sans doute que si certains traits de dialogue gagnent de la force et du piquant à la concision du vers et au charme de la rime, il en est d'autres qui y perdent de leur naturel, ou bien qu'on ne saurait y assujettir. La prose de *l'Avare* est le modèle de la prose dramatique. C'est toujours le

personnage qui parle, mais en même temps c'est toujours le poète. Molière, parmi tous les auteurs comiques du monde, est peut-être le seul qui n'oublie jamais de réunir cette double condition de la nature et de l'art. Le style de *l'Avare* est à la fois d'une correction et d'une facilité, d'une élégance et d'un naturel qui ne laissent rien à désirer. — *L'Avare* de Molière n'est point, comme celui de Plaute, un pauvre homme qui a trouvé un trésor et qui a peur qu'on le lui vole. Combien il était plus comique et plus moral à la fois de nous montrer à quels tourments, à quelles bassesses, à quels outrages se condamne un homme riche qui ne connaît des richesses que le plaisir de les garder pour lui, qui sacrifie à sa passion de l'or le bonheur de sa fille et de son fils, son repos et son honneur! N'est-ce pas une haute leçon donnée aux avares que de les montrer en exécration à leurs enfants, qui les abandonnent, à leurs valets, qui les trompent, et à la société, qui les méprise? Si ce tableau de la misérable condition à laquelle se condamne un homme par son avarice n'a corrigé encore aucun avare, c'est assurément que le cœur humain est sourd aux leçons de l'exemple et à la voix de la raison.

Monsieur de Pourceaugnac et *les Fourberies de Scapin* sont deux farces, au dire des critiques, et c'est à propos de l'une d'elles que Boileau, qui admirait tant Molière, a écrit dans son art poétique, en parlant des études que doit faire un poète comique :

> Étudiez la cour et connaissez la ville :
> L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.

C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être dans son art eût emporté le prix,
Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût fait quelquefois grimacer ses figures,
Quitté pour le bouffon l'agréable et le fin,
Et sans honte à Térence allié Tabarin.
Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

La sévérité du goût de Boileau nous paraît cette fois avoir nui à la droiture de son jugement. La postérité n'a point confirmé le *peut-être* du législateur du Parnasse, et d'une voix unanime elle a décerné à Molière le prix de la comédie. La critique d'ailleurs porte à faux : Molière n'a point allié Tabarin à Térence dans toutes ses pièces. De ce que Molière s'est rapproché de Tabarin dans quelques-unes, s'ensuit-il que dans d'autres il ne se soit pas placé bien au-dessus de Térence? Qu'y a-t-il qui ressemble à Tabarin dans *le Misanthrope*, dans *le Tartuffe*, dans *l'Avare* et dans *les Femmes savantes?* Et pourquoi Molière n'aurait-il pas été quelquefois l'ami en même temps que l'instituteur du peuple, lui qui était du peuple? Chose remarquable d'ailleurs! presque toutes les farces que Boileau condamne ont été faites pour la cour et applaudies par elle avant d'être livrées au jugement de ce peuple dont Molière estimait tant le suffrage. Quant à nous, nous reconnaissons si bien l'auteur du *Misanthrope* dans le sac de Scapin, qu'il nous serait impossible de croire que nous pussions y trouver un autre que lui. Molière seul pouvait faire *Pourceaugnac* et *le Misanthrope*, *les Fourberies de Scapin* et *le Tartuffe*.

On a donné, pour justifier Boileau, une interprétation différente à ces deux vers

> Dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope ;

on a ingénieusement prétendu que Boileau reprochait ici à Molière de rester comédien, et de s'enfermer dans un sac pour recevoir des coups de bâton, rôle, suivant lui, indigne d'un homme de génie. C'est ce à quoi Boileau ne songeait guère, et les vers qui précèdent expliquent trop clairement ceux qui suivent pour qu'on puisse s'y méprendre.

Boileau s'est montré plus juste envers Molière dans la belle épître en vers qu'il lui a adressée, et dans sa réponse à Louis XIV, qui lui demandait quel était l'homme le plus extraordinaire de son siècle? « C'est Molière, répondit Boileau, sans hésiter. — Je ne le pensais pas, ajouta le roi, mais vous vous y connaissez mieux que moi. »

Il s'y connaissait bien cependant, ce monarque qui avait protégé *le Tartuffe* contre la cabale et qui défendit *le Bourgeois gentilhomme* contre sa cour. Les courtisans, mécontents sans doute du personnage de Dorante, dont leur vanité devait être peu flattée, se préparaient à déchirer la pièce, lorsque Louis XIV, qui la voyait pour la seconde fois, dit à Molière : « Vous n'avez encore rien fait qui m'ait tant diverti, et votre pièce est excellente. » Il y avait dans ces seuls mots plus qu'il ne fallait pour la faire admirer hautement à ceux qui l'instant d'auparavant

la jugeaient détestable. Ainsi, Louis XIV, avec son esprit juste et son goût sûr, se montrait toujours le digne appréciateur de Molière. Tout le monde sait qu'un jour où ses gentilshommes avaient refusé de faire asseoir à leur table l'auteur du *Misanthrope*, le roi le fit asseoir à la sienne et le servit lui-même en présence de toute sa cour. Voilà de ces traits qui honorent Louis XIV plus que la conquête d'une province.

Et comment *le Bourgeois gentilhomme* n'aurait-il pas diverti le grand roi par le spectacle si amusant de ses ridicules prétentions? Quoi de plus gai que les scènes du maître de musique, du maître de danse, du maître d'armes, du maître de philosophie, et même du tailleur? Comment ne pas rire de la sotte vanité de cet honnête bourgeois qui, s'avisant tout à coup de vouloir trancher du gentilhomme, se met en tête, à cinquante ans, d'apprendre à chanter, à danser, à se battre, et qui veut devenir un savant afin de faire sa cour aux grandes dames? Sa folie est telle, que ni le bon sens de sa femme, ni les railleries de sa servante ne peuvent le ramener à la raison. Quel mépris il a pour elles, depuis qu'on lui a dit qu'en parlant il fait de la prose, et que tout ce qui n'est pas prose est vers, comme tout ce qui n'est pas vers est prose. Comme il est fier, comme il est heureux de prêter son argent à un jeune seigneur, qui se moque de lui, et d'offrir ses hommages à une grande dame, qui s'en amuse. Montra-t-on jamais une joie plus naïve d'être dupé? Jamais la vanité d'un sot reçut-elle une plus piquante mystification? Pourquoi Molière ne s'est-il pas arrêté là? A quoi bon cette burlesque réception de M. Jourdain comme

Mamamouchi? C'est là seulement que Tabarin aurait pu se reconnaître. Il est si rare que Molière s'écarte de la vérité, même dans ce qu'on nomme ses *farces*, que la critique saisit avec joie l'occasion de le trouver en faute. Les bouffonneries qui remplissent le dernier acte du *Bourgeois gentilhomme* sont sans doute fort gaies; mais si Molière eût donné à sa pièce un dénoûment moins burlesque, en ne ravalant pas la crédulité de son bourgeois jusqu'à la bêtise, s'il eût fini sur le même ton qu'il avait commencé, *le Bourgeois gentilhomme* prendrait rang sans désavantage auprès du *Tartuffe*, du *Misanthrope* et des *Femmes savantes*.

Les Femmes savantes sont la dernière comédie en vers qu'ait donnée Molière, mais ce n'est pas son dernier chef-d'œuvre; car, nous l'avons vu, il n'est pas moins grand écrivain en prose qu'en vers. Molière avait attaqué, dans *les Précieuses ridicules*, la manie du bel esprit qui s'était emparé des femmes et qui avait transformé en club littéraire le salon de l'hôtel Rambouillet. Il paraît que plus tard l'amour de la science se joignit à la passion du bel esprit, et, sans diminuer le nombre des précieuses, augmenta celui des pédantes. Molière, à l'affût de tous les travers, de tous les ridicules, et que le pédantisme des hommes avait mis souvent en humeur de railler, devait moins encore pardonner aux femmes la prétention de se connaître aux choses même qu'elles doivent ignorer. C'est là évidemment la leçon qu'il a voulu leur donner dans sa comédie des *Femmes savantes*, car il serait injuste d'accuser l'auteur de *l'École des femmes* d'avoir dit sa pensée dans le discours qu'il fait tenir au

bonhomme Chrysale, le type des maris débonnaires. Écoutons-le un moment :

Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
Qu'une femme étudie et sache tant de choses.
Former aux bonnes mœurs l'esprit de ses enfants,
Faire aller son ménage, avoir l'œil sur ses gens,
Et régler la dépense avec économie,
Doit être son étude et sa philosophie.
Nos pères sur ce point étaient gens bien sensés,
Qui disaient qu'une femme en sait toujours assez
Quand la capacité de son esprit se hausse
A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.
Les leurs ne lisaient point, mais elles vivaient bien;
Leurs ménages étaient tout leur docte entretien;
Et leurs livres, un dé, du fil et des aiguilles,
Dont elles travaillaient au trousseau de leurs filles.
Les femmes à présent sont bien loin de ces mœurs;
Elles veulent écrire et devenir auteurs.
Nulle science n'est pour elles trop profonde,
Et céans beaucoup plus qu'en aucun lieu du monde;
Les secrets les plus hauts s'y laissent concevoir;
Et l'on sait tout chez moi, hors ce qu'il faut savoir.
On y sait comme vont lune, étoile polaire,
Vénus, Saturne et Mars, dont je n'ai point affaire;
Et dans ce vain savoir, qu'on va chercher si loin,
On ne sait comme va mon pot, dont j'ai besoin.
Mes gens à la science aspirent pour vous plaire;
Et tous ne font rien moins que ce qu'ils ont à faire.
Raisonner est l'emploi de toute ma maison,
Et le raisonnement en bannit la raison.
L'un me brûle mon rôt, en lisant quelque histoire;
L'autre rêve à des vers, quand je demande à boire :
Enfin je vois par eux votre exemple suivi,
Et j'ai des serviteurs et ne suis point servi.

Qui ne voit, dans cette admirable boutade du bon Chrysale contre la science chez les femmes, la mauvaise humeur d'un homme qui confond l'usage avec l'abus. Chrysale ne dit rien qui ne soit au fond plein de bon sens; mais, comme il arrive souvent, l'horreur d'un excès le jette dans un autre, et c'est ce qui rend son langage si comique. Voulons-nous maintenant connaître la pensée de Molière à cet égard? c'est Clitandre, l'homme de cour, l'homme de bonne compagnie, qui nous le dira :

> Je consens qu'une femme ait des clartés de tout:
> Mais je ne lui veux point la passion choquante
> De se rendre savante afin d'être savante;
> Et j'aime que souvent, aux questions qu'on fait,
> Elle sache ignorer les choses qu'elle sait.
> De son étude enfin je veux qu'elle se cache,
> Et qu'elle ait du savoir sans vouloir qu'on le sache,
> Sans citer les auteurs, sans dire de grands mots,
> Et clouer de l'esprit à ses moindres propos.

Ce que voulait Molière des femmes de son temps, nous le voulons également des femmes de nos jours : une pédante n'est pas moins ridicule aujourd'hui qu'au siècle de Louis XIV. Après les vers que nous venons de citer, il nous est impossible de nous joindre aux critiques galants qui ont reproché à Molière d'avoir mis *la folie à la place de la raison* et trouvé *l'effet théâtral* plus que *la vérité*. Molière avait trop de sensibilité dans l'âme, trop d'amour dans le cœur et trop de raison dans l'esprit pour vouloir *claquemurer* les femmes *aux choses du ménage :* mais il les voulait aimables et non pédantes; il voulait

qu'elles fissent le charme et l'ornement des sociétés par leurs grâces, leur esprit et leur beauté, et non qu'elles en fussent les docteurs et les régents par le ridicule étalage d'une érudition déplacée. Aurait-il donc eu tort de préférer la mise à la fois élégante et simple d'une femme de bon goût à la toilette prétentieuse et exagérée d'une coquette à la mode? S'il paraît condamner les femmes auteurs, c'est qu'apparemment de son temps les Scudéry étaient plus nombreuses que les La Fayette et les Sévigné. Il n'en est pas ainsi, Dieu merci, de nos jours. Nos femmes de lettres, pour être auteurs et auteurs célèbres, n'en sont ni moins aimables ni moins naturelles. Nous voulons d'ailleurs, avec Molière, que les femmes s'instruisent, mais non pour attirer sur elles l'attention et les regards du monde. C'est surtout pour elles-mêmes que nous leur conseillons ce moyen si facile et si sûr d'échapper à l'ennui, le plus perfide de tous les conseillers, et que nous leur indiquons cette source inépuisable de plaisirs et de consolations. Revenons aux *Femmes savantes*.

Le ridicule qu'y peint Molière a presque disparu de la société, et cependant c'est une de ses comédies que le public revoit toujours avec le plus de plaisir : c'est que sous le masque d'une pédanterie passée de mode se montrent des caractères qui sont vrais dans tous les temps. Molière était un trop profond observateur du cœur humain pour ne nous offrir que des caricatures, comme ces peintres qui ne savent pas sous le vêtement montrer le corps qu'il recouvre. Otez à Philaminte son vernis scientifique, elle n'en serait pas moins une femme hautaine, acariâtre, étendant sur toute sa maison le sceptre de la domination

la plus absolue. Armande aurait beau n'être point pédante, qu'elle serait encore prude et envieuse. Bélise aurait toute l'ignorance désirable, que son esprit n'en serait pas moins romanesque; c'est le type de la vieille fille à prétention, qu'on retrouve dans tant de comédies modernes. Le bon Chrysale n'a pas besoin d'être entouré de pédantes pour se montrer l'humble esclave de sa femme, quand sa grande prétention est d'être le maître chez lui. Quant à Trissotin et Vadius, ils sont, dans les éloges comme dans les injures qu'ils se prodiguent, des types de poètes ridicules tellement ressemblants, qu'il n'est personne qui ne puisse en faire de fâcheuses applications. Les Trissotin et les Vadius sont de tous les âges et de tous les pays. On dit que Molière a mis en scène dans ces deux personnages deux poètes de son temps dont il avait à se plaindre. Il est difficile en effet de ne pas reconnaître l'abbé Cotin dans le personnage de Trissotin, qu'il avait nommé d'abord Tricotin, et surtout dans le fameux sonnet qu'il lui fait débiter en scène, et qui, en effet, était de l'abbé Cotin lui-même. Molière avait déjà, dans *l'Impromptu de Versailles*, nommé en plein théâtre le poète Boursault, l'auteur des comédies du *Mercure galant* et d'*Ésope à la cour* : mais Boursault s'était attiré ce juste châtiment en peignant Molière, dans *le Portrait du peintre*, sous les couleurs les plus fausses et les plus odieuses; il y avait là représailles. Mais quand le pauvre abbé Cotin, déjà en butte aux traits satiriques de Boileau, aurait eu quelques torts envers Molière, il y avait peu de générosité à battre ainsi un homme à terre; et nous ne pouvons approuver une hostilité qui

ramenait sur le théâtre les personnalités de l'ancienne comédie grecque. Quant à Ménage, on ne le pouvait reconnaître dans Vadius que parce que sa querelle avec Cotin avait fait du bruit dans le monde, et c'est le droit du poète comique de saisir de pareilles scènes pour en faire son profit. L'homme de cour, Clitandre, sort tout à fait de la classe des amoureux ordinaires de comédie : c'est l'homme de bonne compagnie, aussi délicat que tendre dans son amour, mais ne lui sacrifiant jamais ni son honneur ni sa dignité. Pour obtenir la main d'Henriette il ne peut se résoudre à flatter les ridicules de sa famille, il les raille même avec cette finesse enjouée qui donne un charme si piquant aux causeries du monde. Molière, qui tant de fois avait offert les marquis de cour aux risées du parterre, et qui surtout s'était attiré leur malveillance par le personnage de Dorante du *Bourgeois gentilhomme*, voulut sans doute, tout en se réconciliant avec eux par la création du Clitandre des *Femmes savantes*, leur donner un exemple à suivre et un modèle à imiter. C'est ainsi que la comédie peut avoir une double utilité, en offrant tour à tour le spectacle des vices et des ridicules dont il importe de se défaire, et celui des vertus et des qualités qu'il est bon d'acquérir. Nous ne connaissons ni chez les anciens, ni chez les modernes, aucun traité de morale plus utile aux hommes que ne peuvent l'être la plupart des comédies de Molière. Il n'est personne qui n'y puisse trouver de sages leçons et de bons conseils, quelles que soient sa fortune et sa condition. La société tout entière s'y retrouve comme dans un miroir : il ne s'agit que de savoir ou de vouloir se reconnaître

dans la foule des caractères qu'il a produits sur la scène. Par malheur, on ne sait guère reconnaître que le portrait de son voisin. Tout ce que le poète comique peut obtenir, aussi bien que le moraliste, c'est de corriger quelques travers, quelques ridicules du moment; mais le mal reparaît bientôt sous une autre forme, comme ces maladies dont la science ne parvient qu'à changer la nature. Quant aux passions, la religion seule a le pouvoir de les guérir.

Molière, jeune encore et plein de santé, répondait à Louis XIV qui lui demandait ce qu'il faisait de son médecin : « Sire, nous causons ensemble, il m'ordonne des remèdes, je ne les fais point, et je guéris. » Ce médecin s'appelait Mauvilain. Molière avait obtenu pour son fils, des bontés de Louis XIV, un canonicat important; mais il avait, comme on voit, peu de respect pour ses ordonnances. Il croyait peu à la puissance de la médecine et moins encore à la science des médecins : aussi les a-t-il impitoyablement bafoués dans plusieurs de ses comédies sans jamais avoir dit un mot en leur faveur. Le dernier coup qu'il leur porta leur fut moins funeste qu'à lui. Molière n'avait encore que cinquante et un ans; son génie, qui semblait aussi infatigable qu'inépuisable, enfantait chaque année de nouveaux chefs-d'œuvre. Ni les soucis d'une direction théâtrale, ni les chagrins plus amers de l'amour trahi ne purent interrompre ses travaux littéraires; mais sans doute ils contribuèrent à altérer une santé déjà ébranlée par les fatigues de la scène. On raconte qu'environ deux mois avant sa mort, Boileau vint le voir, et le trouva tellement souffrant d'une

toux opiniâtre de poitrine qui lui laissait peu d'instants de repos, qu'il l'exhorta, avec toutes les instances de l'amitié, à cesser de jouer la comédie pour se livrer entièrement au métier d'écrivain dramatique. Le conseil était sage, et cependant Molière lui répondit : « Ah! monsieur, que me dites-vous là? Il y a un honneur pour moi à ne point quitter. » — « Plaisant point d'honneur, se dit en lui-même le satirique, qui consiste à se noircir tous les jours le visage pour se faire une moustache de Sganarelle et à dévouer son dos à toutes les bastonnades de la comédie! » Molière jugeait autrement de son état de comédien. Plus que tout autre, sans doute, il en sentait tous les inconvénients, toutes les humiliations; mais il avait quitté une profession honorable, et renoncé aux liens de famille et au nom de ses pères pour se faire comédien, avant de songer qu'il pourrait être poète, et il se disait qu'il ne pouvait sans honte renier son passé. Le comédien, d'ailleurs, aime les planches de son théâtre comme le marin celles de son vaisseau : l'un et l'autre y ont essuyé des tempêtes et obtenu des triomphes qui les leur rendent également chères. Pense-t-on que Molière, qui, sans renommée encore, avait résisté aux offres du prince de Conti qui voulait le nommer son secrétaire, qui plus tard refusait de s'asseoir près de Corneille à l'Académie française, la condition étant de renoncer au théâtre, qui bravait les préjugés du monde et les menaces de l'église par amour pour son art, dût céder, dans le seul intérêt de sa santé, aux instances de Despréaux? Nous n'approuvons pas Molière dans le point d'honneur qu'il s'était fait de mourir comédien, mais nous le

comprenons. Disons-le encore, Molière venait de faire *le Malade imaginaire,* et il se persuadait, peut-être avec raison, que le comédien Molière pouvait seul jouer ce rôle comme l'avait conçu Molière le poète.

Chez Molière, le poète a entièrement effacé le comédien; mais comme nous pensons que d'un homme comme lui il importe de ne rien omettre qui le fasse connaître, nous rapporterons ici ce que disait de Molière acteur une comédienne, mademoiselle Poisson. « Molière n'était ni trop gras ni trop maigre, il avait la taille plus grande que petite, le port noble, la jambe belle; il marchait gravement, avait l'air très-sérieux, le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts, et les divers mouvements qu'il leur donnait lui rendaient la physionomie extrêmement comique. A l'égard de son caractère, il était doux, complaisant, généreux; il aimait fort à haranguer, et quand il lisait des pièces aux comédiens, il voulait qu'ils y amenassent leurs enfants pour tirer des conjectures de leurs mouvements naturels. » C'est bien ainsi que tous les contemporains de Molière ont parlé de lui, c'est bien sous ces traits que l'a peint son ami, le célèbre Mignard, en l'honneur de qui il écrivit le poème du *Val-de-Grâce.* Mais pourquoi le peintre affubla-t-il Molière de ce vêtement romain et couronna-t-il du laurier impérial la vaste perruque de notre poète? C'est que Molière eut un moment la faiblesse de croire qu'il jouait le rôle d'Auguste, de *Cinna,* mieux que ceux d'Orgon ou d'Harpagon. Consultons encore à cet égard la même mademoiselle Poisson. « La nature, nous dit-elle, lui avait refusé ces dons ex-

térieurs si nécessaires au théâtre, surtout pour les rôles tragiques. Une voix sourde, des inflexions dures, une volubilité de langue qui précipitait trop sa déclamation le rendaient, de ce côté, fort inférieur aux acteurs de l'hôtel de Bourgogne... Il se rendit justice, et se renferma dans un genre où ses défauts étaient plus supportables. Il eut même bien des difficultés pour y réussir, et ne se corrigea de cette volubilité, si contraire à la belle articulation, que par des efforts continuels qui lui causèrent un hoquet qu'il a conservé jusqu'à la mort et dont il savait tirer parti en certaines occasions... Non-seulement il plaisait dans les rôles de Mascarille, de Sganarelle, d'Hali, mais il excellait encore dans les rôles de haut comique, tels que ceux d'Arnolphe; d'Orgon, d'Harpagon. C'est alors que, par la vérité des sentiments, par l'intelligence des expressions et par toutes les finesses de l'art, il séduisait les spectateurs au point qu'ils ne distinguaient plus le personnage représenté d'avec le comédien qui le représentait : aussi se chargeait-il toujours des rôles les plus longs et les plus difficiles. »

Un de ces rôles longs et difficiles dont Molière aimait à se charger fut celui d'Argan, dans *le Malade imaginaire*. Cette comédie, digne pendant de celle du *Bourgeois gentilhomme*, nous montre la folie d'un homme qui veut être malade, comme M. Jourdain veut être gentilhomme, en dépit de la nature. Ce travers, qui paraît triste au fond, se montre si plaisant dans *le Malade imaginaire*, que la gaieté y supplée constamment à l'intérêt. Si Thomas Diafoirus est un peu chargé, M. Purgon est dans la vérité, et nous ne pensons pas qu'il existe

au théâtre un caractère de petite fille mieux tracé que celui de Louison, ni une belle-mère plus odieusement vraie que Béline : Molière n'est pas moins bon observateur ou *contemplateur*, comme l'appelait Boileau, des âges que des conditions. Une femme du monde disait, en parlant de lui : « Je déteste ses pièces, on n'y voit que des seringues. » Si cette femme n'avait vu que la fin de *Pourceaugnac* ou la cérémonie qui termine *le Malade imaginaire*, on aurait pu excuser la sottise de son jugement. Il est certain que Molière s'y abandonne peut-être un peu trop à sa rancune contre les médecins et les apothicaires : malgré cela, nous ne saurions partager l'avis de Voltaire, qui a dit du *Malade imaginaire* : « C'est une de ces farces de Molière dans lesquelles on trouve beaucoup de scènes dignes de la haute comédie. » Disons plus vrai : c'est une excellente comédie de caractère, où Molière, pour complaire au goût du public et pour amuser la cour, qui aimait les danses dans la comédie comme les Grecs aimaient les chants du chœur dans la tragédie, a glissé quelques scènes burlesques, et un dénoûment dont la bouffonnerie rappelle celui du *Bourgeois gentilhomme*. Argan se faisant recevoir médecin, afin d'avoir toujours un médecin à ses ordres, n'est pas plus dans la vérité que M. Jourdain se faisant recevoir mamamouchi ; mais, comme ce spectacle grotesque a toujours le privilége d'attirer la foule, il faut qu'il y ait là un genre de mérite qui nous échappe, et c'est notre faute, sans doute, de n'en pas rire aujourd'hui comme tous ceux qui en ont ri depuis près de deux cents ans.

On était arrivé à la quatrième représentation du *Ma-*

lade imaginaire. Le matin, Molière, plus souffrant que de coutume de son mal de poitrine, fit appeler sa femme, qu'il avait aimée plus qu'elle ne méritait de l'être, et le comédien Baron, de qui l'ingratitude n'avait pu lasser son amitié. Il leur adressa de tristes paroles sur les tourments qui abrégeaient sa vie et contre lesquels il luttait vainement. « Je sens bien que je finis, disait-il : mais qu'un homme souffre avant que de mourir! » Baron et la femme de Molière étaient loin de penser que le mal fût aussi grand qu'il le disait : cependant ils le supplièrent de prendre du repos et de ne pas jouer ce jour-là. « Comment voulez-vous que je fasse, leur dit-il? Il y a cinquante pauvres ouvriers qui n'ont que leur journée pour vivre; que feront-ils, si l'on ne joue pas? Je me reprocherais d'avoir négligé de leur donner du pain un seul jour, le pouvant faire absolument. » Si Boileau eût entendu ces paroles, aurait-il eu encore le courage de railler Molière sur le point d'honneur qui le retenait au théâtre? L'heure venue, Molière se rend à son devoir, et, par un effort pénible, il remplit sa tâche jusqu'au moment où, en prononçant le mot *juro* dans la cérémonie, il est pris d'une convulsion subite qui paraît épuiser ses forces : craignant de troubler la représentation, il a le courage de cacher la douleur qu'il éprouve, et la toile se baisse au milieu des applaudissements et des rires de la foule, qui s'en va indifférente, sans se douter qu'elle ne doit plus le revoir. On le conduit chez lui, rue Richelieu, dans sa chaise à porteur. Il essaie vainement de manger, comme c'était son habitude après avoir joué, et à peine est-il au lit, qu'une toux convulsive lui fait

cracher le sang. Il envoie Baron chercher sa femme, et avant qu'elle arrive il rend le dernier soupir entre les bras de deux sœurs religieuses, auxquelles il donnait l'hospitalité dans sa maison, et qui suppléèrent par leurs prières à l'absence du prêtre qu'il avait fait appeler.

Ainsi mourut, âgé seulement de cinquante et un ans, le vendredi 17 février 1673, à dix heures du soir, le comédien Molière. Molière le poète ne pouvait mourir; et les outrages prodigués à ses cendres par une populace fanatique n'ont rien pu contre la gloire impérissable de ses ouvrages, où est véritablement sa vie, ou plutôt son immortalité. Le monument qu'on vient de lui élever, en face de la maison où il mourut, est une justice tardive. L'Académie française, dont Molière ne fit point partie, n'avait pas attendu si long-temps pour lui ériger, dans son enceinte, une statue avec cette inscription, qui exprime à la fois un hommage et un regret :

Rien ne manque à sa gloire : il manquait à la nôtre.

LEÇON XXVIII.

LITTÉRATURE FRANÇAISE.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

LA FONTAINE.

En l'année 1683, deux poètes se trouvèrent en concurrence pour la place vacante à l'Académie française par la mort du ministre Colbert. L'un, Jean de La Fontaine, âgé de soixante-trois ans, avait publié des contes et des fables : l'autre, Nicolas Boileau Despréaux, âgé seulement de quarante-huit ans, avait écrit des épîtres, des satires en vers, et deux poèmes, l'Art poétique et le Lutrin; de plus il était historiographe du roi, et Louis XIV avait dit : « Je veux que Boileau soit nommé. » Un de ses secrétaires, nommé Boze, membre de l'Académie française, au moment où l'on discutait les titres des deux candidats, avait jeté sur la table le recueil des contes de La Fontaine, en disant : « Pouvez-vous nommer l'auteur de ces écrits licencieux? » De l'autre côté, Benserade, montrant les satires de Boileau, répondait : « Pouvez-vous nommer l'homme qui a passé sa vie à

tourner en ridicule la plupart d'entre nous? » Ce double reproche expliquait pourquoi ces deux écrivains n'étaient point encore membres de l'Académie française, où siégeaient tant d'autres auteurs si peu dignes de leur être comparés. Mais enfin l'heure tardive de la justice était arrivée pour l'un ou pour l'autre; seulement il fallait choisir entre le poète licencieux et le poète satirique. Une immense majorité se prononça en faveur du premier, et la surprise du roi fut grande lorsque le directeur vint lui annoncer que l'Académie française s'était mise en révolte ouverte contre sa volonté et avait nommé La Fontaine. L'absolu monarque pouvait d'un mot annuler l'élection; il ne le fit point : il se contenta d'ajourner son approbation; et lorsque, six mois après, Boileau fut élu à la place de M. de Bezons, le vainqueur de la Flandre après avoir dit : « Le choix qu'on a fait de Despréaux m'est très-agréable, » ajouta : « Vous pouvez recevoir La Fontaine; il a promis d'être sage. » La Fontaine avait adressé au roi, à l'occasion de ses victoires, une ballade qui finissait ainsi :

Ce doux penser depuis un mois ou deux
Console un peu mes muses inquiètes.
Quelques esprits ont blâmé certains jeux,
Certains récits qui ne sont que sornettes :
Si je défère aux leçons qu'ils m'ont faites,
Que veut-on plus? Soyez moins rigoureux,
Plus indulgent, plus favorable qu'eux,
Prince, en un mot soyez ce que vous êtes ;
L'événement ne peut m'être qu'heureux.

L'événement fut heureux en effet pour La Fontaine,

et son entrée à l'Académie fut, en même temps qu'un triomphe pour lui, une gloire pour le corps qui l'avait élu et pour le roi qui avait satisfait en même temps à la morale et à la justice. En examinant à notre tour les titres littéraires et la vie des deux concurrents, nous y trouverons l'explication des préférences du roi et de celles de l'Académie.

Le 8 juillet 1621 naquit à Château-Thierry, dans une maison qui existe encore, Jean de La Fontaine, d'une famille bourgeoise, assez ancienne cependant pour avoir des prétentions à la noblesse. Son père, maître des eaux et forêts, et sa mère, Françoise Pridoux, fille du bailli de Coulommiers, ne remarquant en lui qu'un penchant prononcé pour la paresse, négligèrent son éducation. C'est à peine si on lui enseigna le latin, et le goût qu'il prit à la lecture de quelques livres de piété ayant fait croire à sa vocation pour l'état ecclésiastique, un chanoine de Soissons, nommé Héricart, le fit entrer chez les oratoriens, au séminaire de Saint-Magloire. Un an d'épreuve suffit pour prouver au bon chanoine qu'il s'était trompé sur les inclinations de son protégé, et il le maria à Marie Héricart, une de ses parentes. La Fontaine se laissa marier comme il s'était laissé conduire au séminaire, comme il se laissa revêtir de la charge de maître des eaux et forêts, dont son père se démit en sa faveur. Il prit la charge et la femme avec la même indifférence; l'une et l'autre eurent également à se plaindre de lui : la charge l'ennuyait, la femme le gênait; il commença par les négliger, et finit par les abandonner toutes les deux. A qui la faute? Nous ne chercherons point à

approfondir la question, dans la crainte que cet examen ne soit pas favorable à notre poète.

On a dit long-temps que La Fontaine, parvenu à l'âge de vingt-six ans sans se douter qu'il fût né poète, ayant un jour entendu lire une ode de Malherbe par un officier en garnison à Château-Thierry, fut tellement saisi d'étonnement, d'admiration et de joie, qu'il se mit d'abord à apprendre par cœur les vers de ce poète, puis à les réciter à haute voix à qui voulait bien l'écouter, enfin à en composer lui-même dans la forme et le style du maître qu'il s'était choisi. Il est certain que l'étude qu'il fit des odes de Malherbe lui en inspira de très-médiocres, mais il est certain aussi qu'auparavant il avait écrit de petits vers, insérés dans maint recueil de poésies galantes, et le conte de *Sœur Jeanne* prouve que ce n'était pas encore Malherbe, mais Marot et Voiture, qu'il s'efforçait alors d'imiter.

Les essais poétiques du maître des eaux et forêts de Château-Thierry eurent pour premiers juges deux de ses amis, Pintrel et Maucroix, qui, admirateurs des écrivains de l'antiquité, n'eurent pas de peine à lui faire partager leur enthousiasme. La Fontaine en eut moins encore à préférer aux devoirs de sa place et à la conversation de sa femme, la lecture de Virgile, d'Horace, de Térence et de Quintilien. Homère, Platon et Plutarque ne le ravirent pas moins, quoiqu'il ne pût pas les lire dans le texte grec. Dès que l'antiquité grecque et romaine lui fut connue, il se mit à étudier les poètes de l'Italie : l'Arioste, Boccace et Machiavel le charmèrent surtout par la grâce piquante et libre de leurs compositions. Revenu ensuite à nos écrivains nationaux, il se nourrissait l'esprit de

l'élégant badinage de Marot, des joyeuses facéties de Rabelais; et quoiqu'il s'égarât souvent dans les frais bocages de l'Astrée, il retournait toujours plus volontiers aux contes grivois, aux naïfs fabliaux que Bonaventure Despériers et la reine de Navarre avaient mis en faveur à la cour de François Ier, et dont la licence révoltait la pruderie de l'hôtel Rambouillet.

Après l'étude vint le travail: La Fontaine se mit à imiter en vers la comédie de *l'Eunuque* de Térence, et ce coup d'essai fut malheureux. Nous ne pouvons le regretter: car un demi-succès eût pu détourner pour longtemps ce grand poète de sa véritable route. Dans la pièce de *l'Eunuque,* quelques vers bien tournés révélaient seuls des germes de talent. Un parent de sa femme, nommé Jannart, ami du surintendant des finances Fouquet, eut l'idée de placer La Fontaine parmi les gens de lettres que tenait comme à ses gages le fastueux surintendant. Le poète se laissa sans peine et sans regret conduire à Paris et présenter à Fouquet, qui l'admit au nombre de ses protégés, et se crut généreux en lui accordant une pension de mille francs à la condition que chaque quartier serait le prix d'une pièce de vers. Cette bizarre exigence peut faire supposer que le ministre connaissait la paresse du poète. La Fontaine accepta tout, la condition et la pension; il remplit fidèlement l'une et toucha exactement l'autre tant que Fouquet fut riche et puissant. Le jour où la colère du roi précipita l'orgueilleux ministre dans la misère et la captivité, la pension finit, mais le prix dont le poète devait payer les bienfaits du surintendant ne fut jamais plus magnifiquement acquitté que

lorsqu'il cessa d'être exigible. La Fontaine, qui avait rencontré dans Fouquet un ami plus encore qu'un protecteur, n'examina point s'il était coupable; il le jugea innocent parce qu'il l'aimait, et cette amitié reconnaissante inspira au poète la plus belle élégie peut-être qui ait jamais été écrite en aucune langue. Il est impossible de ne pas la rappeler ici.

On sait que Fouquet avait fait de sa terre de Vaux, près Melun, une résidence qui effaçait en splendeur les résidences royales de Compiègne et de Fontainebleau. La Fontaine en avait chanté les merveilles dans un petit poème mêlé de prose intitulé *le Songe de Vaux*. C'est dans cette terre que Fouquet donna au roi la fameuse fête qui décida sa perte, et pendant laquelle Louis XIV eut un moment la pensée de le faire arrêter. La Fontaine, qui y assistait, venait d'en envoyer à son ami Maucroix un récit poétique, lorsqu'il apprend que son protecteur a été jeté en prison par ordre du monarque qu'il avait reçu avec tant de magnificence quinze jours auparavant. Le poète, tout à sa douleur, eut recours à la poésie pour fléchir la colère royale, et nous avons peine à comprendre comment elle ne fut pas désarmée par ces vers :

Remplissez l'air de cris en vos grottes profondes,
Pleurez, nymphes de Vaux : faites croître vos ondes;
Et que l'Auqueuil enflé ravage les trésors
Dont les regards de Flore ont embelli ces bords.
On ne blâmera pas vos larmes innocentes;
Vous pouvez donner cours à vos douleurs pressantes :
Chacun attend de vous ce devoir généreux;
Les destins sont contents : Oronte est malheureux.

Vous l'avez vu naguère au bord de vos fontaines,
Qui, sans craindre du sort les faveurs incertaines,
Plein d'éclat, plein de gloire, adoré des mortels,
Recevait des honneurs qu'on ne doit qu'aux autels.
Hélas! qu'il est déchu de ce bonheur suprême!
Que vous le trouveriez différent de lui-même!
Pour lui les plus beaux jours sont de secondes nuits :
Les soucis dévorants, les regrets, les ennuis,
Hôtes infortunés de sa triste demeure,
En des gouffres de maux le plongent à toute heure.
Voilà le précipice où l'ont enfin jeté
Les attraits enchanteurs de la prospérité!
Dans les palais des rois cette plainte est commune :
On n'y connaît que trop les jeux de la Fortune,
Ses trompeuses faveurs, ses appas inconstants;
Mais on ne les connaît que quand il n'est plus temps.
Lorsque sur cette mer on vogue à pleines voiles,
Qu'on croit avoir pour soi les vents et les étoiles,
Il est bien mal aisé de régler ses désirs :
Le plus sage s'endort sur la foi des zéphyrs.
Jamais un favori ne borne sa carrière.
Il ne regarde pas ce qu'il laisse en arrière;
Et tout ce vain amour des grandeurs et du bruit
Ne le saurait quitter qu'après l'avoir détruit.
Tant d'exemples fameux que l'histoire en raconte
Ne suffisaient-ils pas sans la perte d'Oronte?
Ah! si ce faux éclat n'eût pas fait ses plaisirs,
Si le séjour de Vaux eût borné ses désirs,
Qu'il pouvait doucement laisser couler son âge!
Vous n'avez pas chez vous ce brillant équipage,
Cette foule de gens qui s'en vont chaque jour
Saluer, à longs flots, le soleil de la cour;
Mais la faveur du ciel vous donne, en récompense,
Du repos, du loisir, de l'ombre et du silence,
Un tranquille sommeil, d'innocents entretiens,
Et jamais à la cour on ne trouve ces biens.

Mais quittons ces pensers : Oronte nous appelle.
Vous, dont il a rendu la demeure si belle,
Nymphes qui lui devez vos plus charmants appas,
Si le long de vos bords Louis porte ses pas,
Tâchez de l'adoucir, fléchissez son courage :
Il aime ses sujets, il est juste, il est sage;
Du titre de clément rendez-le ambitieux :
C'est par là que les rois sont semblables aux dieux.
Du magnanime Henri qu'il contemple la vie :
Dès qu'il put se venger, il en perdit l'envie.
Inspirez à Louis cette même douceur :
La plus belle victoire est de vaincre son cœur.
Oronte est à présent un objet de clémence :
S'il a cru les conseils d'une aveugle puissance,
Il est assez puni par son sort rigoureux;
Et c'est être innocent que d'être malheureux.

On ne sait ce qu'on doit le plus admirer dans cette élégie, de l'élévation des pensées, de la richesse de la poésie, de l'harmonie des vers, ou de l'habileté du poète non-seulement à ne rien dire qui pût blesser Louis XIV, mais encore à intéresser son orgueil au pardon.

La Fontaine avait quarante ans lorsque la reconnaissance et l'amitié donnèrent l'essor à son génie poétique, qu'une paresse naturelle avait d'abord emprisonné dans de petits vers dignes de Benserade et de Voiture. La gloire n'avait eu jusqu'alors que peu d'attraits pour lui; il s'abandonnait à son penchant pour le plaisir avec d'autant moins de scrupule qu'il était loin de trouver dans la maison de Fouquet l'exemple des bonnes mœurs. Dès ce temps-là, La Fontaine avait fait son épitaphe, ne pen-

sant pas qu'il fût possible d'y jamais rien ajouter. La voici :

Jean s'en alla comme il était venu,
Mangea le fonds avec le revenu,
Tint les trésors chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien le sut dispenser;
Deux parts en fit, dont il soulait passer
L'une à dormir et l'autre à ne rien faire.

La Fontaine se traitait dans ces vers avec ménagement, car il employait trop souvent son temps plus mal qu'à ne rien faire et à dormir, et c'est ce qui explique comment il trouvait moyen de manger le fonds avec le revenu de son petit patrimoine. La chute du protecteur ne rendit guère plus sage le protégé; mais celui-ci se dévoua à l'infortune de son bienfaiteur plus encore qu'il n'avait fait à sa prospérité, et ne pouvant suivre Fouquet dans sa prison, il accompagna en exil son parent Jannart, qui avait partagé la disgrâce du surintendant. Le voyage et l'exil lui inspirent encore des petits vers, où se rencontrent çà et là quelques traits d'esprit et de sentiment, mais qu'aurait pu faire tout autre que La Fontaine. C'était alors la mode de mélanger la prose et les vers dans les lettres ou dans les récits de voyage. Chapelle, ce joyeux ami de Molière, et son compagnon de route Bachaumont, s'étaient fait un nom littéraire par la relation, moitié vers, moitié prose, de leur voyage à Montpellier. Leur succès mit en vogue cette façon d'écrire, et La Fontaine l'emploie presque constamment, non-seulement dans ses lettres à Racine, à Fouquet, à Pélisson et à Maucroix, mais encore quand il écrit à sa

femme, ce qui, sans doute, était peine perdue. L'inconvénient de ce genre d'ouvrages, c'est que les vers font tort à la prose, et que la prose nuit aux vers. Il n'est pas rare que le mélange de deux bonnes choses en produise une mauvaise.

La Fontaine était revenu à Château-Thierry, déjà âgé de quarante-trois ans ; et la perte de son protecteur semblait le condamner à la retraite et au silence, lorsqu'il trouva, dans le château seigneurial qui dominait son humble demeure, une protection sur laquelle il ne comptait point. Une nièce du cardinal Mazarin, Marie-Anne Mancini, qui avait épousé le duc de Bouillon, venait de se retirer à Château-Thierry pendant que son époux allait guerroyer contre les Turcs sous le fameux Montecuculli. La jeune duchesse était une jolie brune, vive, enjouée, aimant tous les plaisirs, même ceux de l'esprit, et rimant parfois de petits vers, ce qui ne l'empêchait point de trouver beaux ceux qu'elle n'avait pas faits. Elle apprit que dans cette ville dont elle était presque la souveraine, il y avait un poète, et bientôt une sorte d'intimité s'établit entre celui-ci et la duchesse. Ce fut pour lui complaire qu'il écrivit la plupart de ces contes qui commencèrent sa réputation, et dont la licence éveilla plus tard son repentir. Cette licence ne parut point telle alors qu'elle dût effaroucher la pudeur, à la vérité peu sévère, de la duchesse de Bouillon, ni même éveiller les scrupules des censeurs de la presse ; car les contes parurent d'abord avec approbation du roi. La Fontaine avouait qu'ils étaient libres et même licencieux, mais il s'excusait en disant que c'était le genre propre du conte,

et qu'en cela il avait suivi l'exemple d'Arioste, de Boccace et même des conteurs de l'antiquité; le condamner, c'était les condamner tous, eux qui depuis si long-temps étaient lus et admirés par tous pays ; il ajoutait que la gaieté de ses contes faisait sur les âmes une impression moins durable et moins fâcheuse que celle qui résultait, dans les romans les plus chastes, de la peinture d'un amour sérieux : « Enfin, disait-il en abordant la question d'art, ce n'est ni le vrai ni le vraisemblable qui font la beauté et la grâce de ces choses, c'est seulement la manière de les conter. » En renfermant ainsi la censure dans les reproches qui pouvaient être faits à la manière de conter, La Fontaine se montrait plus adroit et plus fin que ne pouvait le faire supposer la *bonhomie* qui semblait être le fond de son caractère. Il savait bien qu'aucun conteur, sans excepter l'Arioste et Boccace, ne pouvait lui être comparé pour la grâce, l'esprit et la gaieté. S'il leur était inférieur pour le mérite de l'invention et la vigueur du pinceau, combien ne les dépassait-il pas par la naïveté du style, la délicatesse des pensées et le naturel des sentiments! Quel autre conteur avait su comme La Fontaine jeter çà et là dans ses récits ces réflexions piquantes et malignes, ces traits de haute raison et de saine morale qui surgissent à l'improviste et se gravent dans la mémoire du lecteur? — Nous sommes loin, d'ailleurs, d'approuver ou même d'excuser la licence de ces contes. Leur mérite littéraire est un danger de plus contre lequel il est sans doute bien difficile de se défendre, mais l'intérêt de la morale est le premier de tous les intérêts, et notre conscience se refuse à imi-

ter l'indulgence des censeurs de Louis XIV qui donnèrent leur approbation à la publication des contes de La Fontaine.

Notre poète, ramené à Paris par la duchesse de Bouillon et présenté par elle dans la haute société, n'était jamais plus heureux que lorsqu'il se réunissait aux amis que lui avait faits son talent poétique : ces amis étaient Molière, Racine, Boileau et Chapelle, qui s'égayaient parfois des amusantes distractions du *bonhomme*, comme ils l'avaient surnommé, mais qui en même temps se plaisaient à rendre hommage au génie poétique qui se révélait à chaque instant en lui et comme malgré lui.

Voici comment La Fontaine décrit lui-même le charme de ces réunions :

« Quatre amis, dont la connaissance avait commencé par le Parnasse, lièrent une espèce de société que j'appellerais académie si leur nombre eût été plus grand et qu'ils eussent autant regardé les Muses que le plaisir. La première chose qu'ils firent, ce fut de bannir d'entre eux les conversations réglées et tout ce qui sent la conférence académique. Quand ils se trouvaient ensemble et qu'ils avaient bien parlé de leurs divertissements, si le hasard les faisait tomber sur quelque point de science ou de belles-lettres, ils profitaient de l'occasion; c'était toutefois sans s'arrêter trop long-temps à une même matière, voltigeant de propos en autre, comme des abeilles qui rencontreraient sur leur chemin diverses sortes de fleurs.

» L'envie, la malignité ni la cabale n'avaient de voix

parmi eux; ils adoraient les ouvrages des anciens, ne refusaient pas à ceux des modernes les louanges qui leur sont dues, parlaient des leurs avec modestie, et se donnaient des avis sérieux lorsque quelqu'un d'eux tombait dans la maladie du siècle et faisait un livre, ce qui arrivait rarement. »

Un soir, dans l'un de ces soupers qui réunissaient les amis tantôt chez Boileau, à Auteuil, tantôt dans leur maison de la rue du Vieux-Colombier, on vint à discuter sur l'art dramatique. La Fontaine condamna les *aparté*. « Rien, dit-il, n'est plus contraire au bon sens. Quoi! le parterre entend ce qu'un acteur n'entend pas, quoiqu'il soit à côté de celui qui parle. » Et le voilà qui s'échauffe peu à peu en défendant son opinion, au point qu'il devient impossible de lui répondre. Pendant qu'il parlait ainsi, Boileau, qui était près de lui, disait à haute voix : « Il faut que La Fontaine soit un grand coquin, un grand maraud. » Et La Fontaine continuait toujours à pérorer sans rien entendre. Enfin, les éclats de rire des convives le rappelant tout à coup à lui : « De quoi riez-vous donc? leur demanda-t-il. — Comment! répondit Boileau, je m'épuise à vous injurier tout haut et vous ne m'entendez point, quoique je sois si près de vous que je vous touche; et vous êtes surpris qu'un acteur, sur le théâtre, n'entende point un *aparté* qu'un autre acteur dit à côté de lui! » Ce fut peut-être ce même soir-là que Molière, témoin des railleries qu'excitaient les distractions de La Fontaine, poussa dans une embrasure de fenêtre le peintre Descoteaux, et lui dit : « Nos beaux esprits ont beau se trémousser, ils n'effaceront pas le

bonhomme! » Et cependant le bonhomme n'avait pas encore fait ses fables.

On cite un autre trait de La Fontaine qui le peint trop bien pour que nous ne le racontions point. Le fait est rapporté par Louis Racine, qui sans doute le tenait de son père.

Madame de La Fontaine avait suivi son mari à Paris; mais elle s'aperçut bientôt qu'il était plus convenable pour elle d'habiter une ville où du moins elle pourrait avoir l'air d'ignorer la conduite de son époux : elle retourna donc à Château-Thierry. Racine et Boileau, qui n'étaient alors mariés ni l'un ni l'autre, dirent à La Fontaine que cette séparation ne lui faisait pas honneur dans le monde, et ils l'engagèrent à se rendre à Château-Thierry pour se réconcilier avec sa femme. La Fontaine, qui avait failli entrer dans les ordres parce qu'on l'y avait poussé, qui s'était marié parce qu'on le lui avait conseillé, qui avait écrit des contes licencieux parce qu'on les lui avait demandés, ne résista point aux instances de ses amis. Il part dans la voiture publique, et, arrivé à Château-Thierry, il va frapper à la porte de sa maison et demande à la domestique si madame de La Fontaine n'y est point; la domestique, qui ne le connaissait pas, lui répond que madame est au salut. La Fontaine se rend alors chez un de ses amis, qui lui donne à souper et à coucher, et le garde deux jours chez lui sans qu'il songe à retourner chez sa femme. « Peut-être, se disait-il, ne serais-je pas aussi heureux que la première fois. » Tout en réfléchissant à l'ennui d'une entrevue qui pouvait bien n'être pas sans orage, il voit

passer la voiture publique qui repartait pour Paris : il l'arrête, il y monte, et le voilà revenu au milieu de ses amis, qui lui demandent s'il est réconcilié avec sa femme : « J'ai été pour la voir, leur répond-il, mais je ne l'ai pas trouvée : elle était au salut. »

Il est des hommes dont le caractère est tel qu'on a de la peine à se les représenter au milieu d'un ménage, avec une femme et des enfants : La Fontaine est de ce nombre. Sa vie entière est une protestation contre les devoirs qu'impose le mariage : il ne put jamais se résoudre à être époux et père ; et ce qui prouve, au moins autant que sa conduite, l'antipathie naturelle qu'il éprouvait pour le mariage et la paternité, c'est qu'on trouverait difficilement dans tous ses ouvrages l'expression d'un sentiment de tendresse conjugale ou d'amour paternel. Une fois cependant, et c'est peut-être la seule, il peignit le bonheur de deux époux qui vieillissent et meurent ensemble, dans cet admirable conte de *Philémon et Baucis*, qu'on prendrait plutôt pour un chant d'Homère que pour une imitation d'Ovide. La Fontaine, après avoir décrit leur métamorphose, continue ainsi :

Même instant, même sort à leur fin les entraîne :
Baucis devient tilleul, Philémon devient chêne.
On les va voir encore, afin de mériter
Les douceurs qu'en l'hymen Amour leur fit goûter.
Ils courbent sous le poids des offrandes sans nombre.
Pour peu que les époux séjournent sous leur ombre,
Ils s'aiment jusqu'au bout, malgré l'effort des ans.
Ah! si.... mais autre part j'ai porté mes présents.

Est-ce un regret? est-ce un aveu que renferme ce der-

nier vers? C'est peut-être l'un et l'autre; mais le regret paraît moins sincère que l'aveu. Ce n'était pas cependant par esprit d'indépendance que La Fontaine s'affranchissait ainsi du lien conjugal. Après avoir été le poète de Fouquet, il se fit le poète de la duchesse de Bouillon, puis le poète de la duchesse d'Orléans, non pas Henriette d'Angleterre, comme ses biographes l'ont répété, mais Marguerite de Lorraine, femme de l'oncle de Louis XIV, qui l'admit au nombre des gentilshommes attachés à son service. Dans ces diverses positions, La Fontaine se plie volontiers aux capricieuses exigences de ses nobles protectrices. Le bonhomme se fait courtisan toutes les fois que l'occasion s'en présente. Il avait chanté sur tous les tons monsieur et madame Fouquet : il chante également le roi, la reine, le duc de Bourgogne, le duc de Vendôme, le cardinal de Bouillon, le grand Turenne, la duchesse de Bouillon, et jusqu'au petit chien de la duchesse d'Orléans. Nous sommes souvent tenté d'en vouloir aux éditeurs qui ramassent ainsi, sans l'aveu des auteurs, les moindres vers qu'ils ont eu l'imprudence ou la faiblesse de laisser tomber de leur portefeuille. La Fontaine, par exemple, a fait une foule de petits vers de société qui ne rachètent point par leur mérite le tort qu'ils font à son caractère. L'encens qu'on brûle aux pieds d'un grand n'a souvent de parfum que pour lui. Nous verrions donc sans regret retrancher des œuvres de ce grand poète tous ces vers de complaisance, que l'usage excuse, mais auxquels sa gloire n'a rien à gagner.

Nous ne rangeons point dans la catégorie des vers à

retrancher des œuvres de La Fontaine les poèmes d'*Adonis* et des *Amours de Psyché et de Cupidon*, qu'il dédia à la duchesse de Bouillon; mais, quand il aurait refusé de livrer au public le poème de *la Captivité de Saint Malc* et celui de *la Découverte du Quinquina*, qu'il écrivit pour complaire au cardinal et à la duchesse de Bouillon, nous ne pensons pas que l'absence de ces fleurons fît paraître sa couronne poétique moins riche ni moins brillante. Les sujets de ces deux derniers ouvrages n'étaient nullement dans la nature de son talent : on voit que son génie s'y trouve à la gêne et refuse de lui obéir. Il n'en est pas ainsi du poème d'*Adonis*, qui abonde en gracieux tableaux et en vers charmants, tels que ceux-ci, par lesquels il peint Vénus :

Rien ne manque à Vénus, ni les lis, ni les roses,
Ni le mélange exquis des plus aimables choses,
Ni ce charme secret dont l'œil est enchanté,
Ni la grâce, plus belle encor que la beauté.

Les Amours de Psyché et de Cupidon, ouvrage en prose entremêlée de quelques vers, est une imitation d'Apulée, mais une imitation souvent plus belle et plus riche que l'original. Plusieurs épisodes de ce gracieux poème appartiennent à La Fontaine, et, quoique sa modestie n'en convienne point, ce ne sont pas les moins bons : il semble que le poète ne soit jamais mieux inspiré que par lui-même. Nous conviendrons toutefois que ce poème a des longueurs, et le discrédit complet dans lequel sont tombées de nos jours les fables mythologiques n'a pas épargné cette œuvre de La Fontaine. Quoi

qu'en ait dit Chénier, dans sa fameuse Épître à Voltaire, l'Élysée antique a perdu presque tous ses charmes. Un poète n'ose plus aujourd'hui invoquer Apollon, ni les muses; il se garde bien d'enfourcher Pégase pour voler au Parnasse; il se laisserait périr de soif plutôt que de s'abreuver aux sources d'Hippocrène, et il se condamnerait au silence plutôt que de faire retentir des accents de sa voix le vallon de Tempé et les monts d'Aonie : la troupe folâtre des nymphes, des faunes et des sylvains a disparu. Le christianisme, grâce à un grand écrivain de nos jours, est devenu l'âme de toute poésie. Le christianisme, comme le soleil qui dissipe les fantômes de la nuit, a éclairé le monde littéraire, et ce n'est désormais qu'aux sources de la foi, qui sont dans le ciel, que pourra s'abreuver le poète, s'il veut que ses chants aient un écho dans l'avenir.

Nous sommes arrivés au moment où la gloire de La Fontaine va briller d'un éclat sans égal. C'est en l'année 1668 que parurent, sous le titre de *Fables choisies écrites en vers*, les six premiers livres des fables de La Fontaine. Il les dédia au dauphin, et sa dédicace commence ainsi :

> Je chante les héros dont Ésope est le père;
> Troupe de qui l'histoire, encor que mensongère,
> Contient des vérités qui servent de leçons.
> Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons :
> Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes :
> Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.

Nous avons cité ces vers parce qu'il nous semble impossible de mieux qualifier la fable ou l'apologue et d'en

mieux faire comprendre le but. Comme on le voit encore par ces vers, La Fontaine ne se présentait que comme imitateur d'Ésope. Retraçons en peu de mots ce qu'avaient été les fabulistes antérieurs à La Fontaine, nous sentirons mieux combien il les a laissés loin derrière lui.

On a cru long-temps qu'Ésope, qui vivait vers l'an 600 avant l'ère chrétienne, était l'inventeur de l'ingénieuse idée d'instruire les hommes en leur montrant leurs vices et leurs travers dans des récits allégoriques où ils pussent se reconnaître sans en être offensés. L'esprit humain se révolte contre une leçon qui lui est directement adressée : il souffre un conseil qui n'humilie point son orgueil. Donner à des animaux les passions humaines, et les faire agir et parler dans de petits drames dont la morale se cachait sous une amusante fiction, c'était là sans doute un heureux moyen de répandre d'utiles vérités parmi les hommes. Mais la gloire de l'invention n'appartient point à Ésope. L'apologue était une forme poétique employée chez les anciens peuples de l'Orient long-temps avant que la poésie eût pénétré dans la Grèce. La littérature de l'Indoustan, si riche et si peu connue encore, contient en foule des fables et des apologues de la plus haute antiquité. On ne peut douter qu'Ésope, qui vécut à la cour de Crésus, roi de Lydie, n'ait eu connaissance des anciens apologues de l'Orient et n'en ait fait son profit. Ce fut probablement à la même source que puisèrent l'Indien Bidpaï et l'Arabe Lokman. Il est à croire que les fables attribuées à Ésope se conservèrent long-temps par la tradition, en sorte que, lorsqu'il se fit un recueil de celles qui étaient restées dans la mémoire

des peuples, Ésope se trouva l'auteur reconnu de tous les apologues de l'antiquité.

Phèdre, chez les Romains, fut l'heureux imitateur du fabuliste grec et se plaça bien au-dessus de lui, sinon par l'invention, du moins par le style. Phèdre est un modèle d'élégance, de précision et de pureté. Le moyen âge n'a guère à présenter que les fables de Marie de France, en partie imitées d'Ésope et de Phèdre. On y remarque une certaine naïveté d'expression qui n'est pas sans charme. Mais il était réservé à La Fontaine d'élever l'apologue si haut qu'il fallût lui donner rang à côté des plus hautes productions du génie.

Sénèque et Quintilien ne regardaient les fables que comme un genre de littérature propre à instruire l'enfance en l'amusant. La Fontaine semblait, en dédiant les siennes au jeune dauphin, leur donner la même destination; mais nous lisons aussi dans cette dédicace : « Je me sers d'animaux pour instruire les hommes, » et il avait raison de le dire, car il n'est pas un homme, à quelque rang qu'il appartienne, dans quelque condition qu'il se trouve, à qui notre fabuliste n'offre de hautes et utiles leçons. N'envisageons d'abord La Fontaine que comme philosophe. C'est peut-être, avec Molière, le poète qui a répandu parmi le monde le plus grand nombre de ces vérités qui font l'homme sage et l'homme heureux. On s'est souvent occupé d'extraire des livres des philosophes et des moralistes proprement dits les pensées vraiment utiles à l'enseignement de l'humanité, et de gros volumes se sont trouvés ainsi réduits à quelques pages. Que l'on essaie le même travail sur le

recueil des fables de La Fontaine, et l'on s'apercevra bien vite qu'il n'y a qu'une manière de s'y prendre, c'est de copier le livre tout entier : comme il est impossible d'y rien ajouter, on n'en saurait non plus retrancher rien. Que l'on mette en parallèle les fables de notre poète et les traités de morale les plus complets, et l'étonnement sera grand de voir que ce *bonhomme*, si distrait dans ses actions, si capricieux dans ses goûts, si mal réglé dans ses mœurs, si peu soucieux de l'avenir, a été l'observateur le plus pénétrant, le conseiller le plus judicieux, le guide le plus sûr, et l'un des penseurs les plus profonds qui aient entrepris d'éclairer et d'instruire les hommes. On trouverait difficilement une position sociale ou une condition privée, pour laquelle ne se rencontrassent point dans ses fables un sage avertissement ou de profitables avis. Le roi dans son Louvre comme l'artisan dans son grenier, l'homme de cour et l'homme de comptoir, le riche et le pauvre, le fort et le faible, le prodigue et l'avare, le vaniteux et le flatteur, le pédant et l'ignorant, le jeune homme et le vieillard, en un mot l'humanité tout entière, avec ses vices, ses travers, ses ridicules et même ses vertus, peut se reconnaître dans les fables de La Fontaine comme dans un miroir fidèle et y apprendre à se corriger. Pense-t-on, par exemple, qu'au temps où nous vivons, non plus qu'aux jours où écrivait le fabuliste, la race soit perdue des gens qui se laissent prendre, comme *maître Corbeau*, à de grossières flatteries; qui, n'étant que de chétives grenouilles, se travaillent pour atteindre à la grosseur du bœuf; qui se résignent, comme le dogue, pour quelques os de poulet, à porter à leur cou la

marque du collier dont ils sont attachés; qui, comme la génisse, la chèvre et la brebis, font société avec le lion, et trop tard s'aperçoivent, comme l'agneau, que

La raison du plus fort est toujours la meilleure.

Croit-on encore qu'il n'existe plus d'hommes qui perdent leur temps à parler, comme le maître d'école, quand il faudrait agir; qui, ne cherchant qu'à tromper, comme le renard, finissent par être trompés à leur tour; qui, pareils au chêne, font les orgueilleux et ne se doutent pas que la tempête qui doit les renverser s'amasse à l'horizon; qui sont, comme certains rats, hardis au conseil et lâches à l'exécution; qui, comme la chauve-souris, savent crier selon les gens : *Vive le roi! vive la Ligue!* Quelle leçon plus belle que l'histoire du lion et du rat, quoi de plus éternellement vrai que cette maxime :

Il faut autant qu'on peut obliger tout le monde :
On a souvent besoin de plus petit que soi.

Qui de nous osera encore se confier à sa sagesse plus qu'à celle de Dieu s'il se rappelle *le Gland et la Citrouille?* Quel docteur bouffi de science et de vanité ne baissera pas un peu le ton s'il médite la fable de *l'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits?* Avons-nous la folle prétention de vouloir plaire à tout le monde? relisons *le Meunier, son Fils et l'Ane.* Mettons sous les yeux des peuples épris de nouveautés et de changements la fable des *Grenouilles qui demandent un roi:* apprenons de ce *renard gascon* à nous passer des biens auxquels nous ne pouvons atteindre, des brebis à ne pas faire alliance

avec les loups, du vieux rat à nous défier des piéges des *Rodilards*. Que les rois n'aient garde d'oublier l'histoire du lion qui se laisse rogner les griffes et limer les dents! Que les princes qui seraient tentés d'appeler les rois à leur secours méditent *le Jardinier et son Seigneur :* que les plagiaires qui se font honneur de l'esprit des autres redoutent le sort du *Geai paré des plumes du Paon :* que les bonnes gens qui comptent toujours sur autrui, retiennent, en lisant *l'Alouette et ses petits, avec le Maître d'un champ*, cette sage maxime : *Ne t'attends qu'à toi seul.* Enfin, nous tous Français de tous les partis, ayons toujours présente à l'esprit cette admirable leçon de notre fabuliste :

Un vieillard, près d'aller où la mort l'appelait :
Mes chers enfants, dit-il (à ses fils il parlait),
Voyez si vous romprez ces dards liés ensemble :
Je vous expliquerai le nœud qui les assemble.
L'aîné les ayant pris, et fait tous ses efforts,
Les rendit, en disant : Je le donne aux plus forts.
Un second lui succède, et se met en posture,
Mais en vain. Un cadet tente aussi l'aventure.
Tous perdirent leur temps ; le faisceau résista :
De ces dards joints ensemble un seul ne s'éclata.
Faibles gens! dit le père, il faut que je vous montre
Ce que ma force peut en semblable rencontre.
On crut qu'il se moquait, on sourit, mais à tort :
Il sépare les dards, et les rompt sans effort.
Vous voyez, reprit-il, l'effet de la concorde :
Soyez joints, mes enfants ; que l'amour vous accorde.
Tant que dura son mal, il n'eut autre discours.
Enfin se sentant près de terminer ses jours :
Mes chers enfants, dit-il, je vais où sont nos pères ;
Adieu : promettez-moi de vivre comme frères ;

Que j'obtienne de vous cette grâce en mourant.
Chacun de ses trois fils l'en assure en pleurant.
Il prend à tous les mains ; il meurt. Et les trois frères
Trouvent un bien fort grand, mais fort mêlé d'affaires.
Un créancier saisit ; un voisin fait procès :
D'abord notre trio s'en tire avec succès.
Leur amitié fut courte autant qu'elle était rare.
Le sang les avait joints, l'intérêt les sépare :
L'ambition, l'envie, avec les consultants,
Dans la succession entrent en même temps.
On en vient au partage, on conteste, on chicane.
Le juge sur cent points tour à tour les condamne.
Créanciers et voisins reviennent aussitôt,
Ceux-là sur une erreur, ceux-ci sur un défaut.
Les frères désunis sont tous d'avis contraire :
L'un veut s'accommoder, l'autre n'en veut rien faire.
Tous perdirent leur bien, et voulurent trop tard
Profiter de ces dards unis et pris à part.

Écoutons encore cet avis, dont les gens de tout état et de toute condition peuvent faire leur profit :

Rien ne sert de courir ; il faut partir à point :
Le lièvre et la tortue en sont un témoignage :

Gageons, dit celle-ci, que vous n'atteindrez point
Sitôt que moi ce but. Sitôt ! Êtes-vous sage ?
Repartit l'animal léger :
Ma commère, il vous faut purger
Avec quatre grains d'ellébore.
Sage ou non, je parie encore.
Ainsi fut fait ; et de tous deux
On mit près du but les enjeux.
Savoir quoi, ce n'est pas l'affaire,
Ni de quel juge l'on convint.

Notre lièvre n'avait que quatre pas à faire;
J'entends de ceux qu'il fait lorsque, près d'être atteint,
Il s'éloigne des chiens, les renvoie aux calendes,
Et leur fait arpenter les landes.
Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter,
Pour dormir, et pour écouter
D'où vient le vent, il laisse la tortue
Aller son train de sénateur.
Elle part, elle s'évertue;
Elle se hâte avec lenteur.
Lui cependant méprise une telle victoire,
Tient la gageure à peu de gloire,
Croit qu'il y va de son honneur
De partir tard. Il broute, il se repose;
Il s'amuse à toute autre chose
Qu'à la gageure. A la fin, quand il vit
Que l'autre touchait presque au bout de la carrière,
Il partit comme un trait; mais les élans qu'il fit
Furent vains : la tortue arriva la première.
Hé bien! lui cria-t-elle, avais-je pas raison?
De quoi vous sert votre vitesse?
Moi l'emporter! Et que serait-ce
Si vous portiez une maison?

Nous n'en dirons pas plus pour prouver qu'aucun moraliste, ancien ni moderne, n'a su donner aux hommes de plus sages conseils et de plus utiles leçons sous une forme plus ingénieuse et sous des couleurs plus séduisantes. Celui-ci se garde bien de s'armer contre le pécheur d'une vertueuse colère, d'une sainte indignation; il se défend plus encore de prendre avec lui l'austère et pédante gravité d'un censeur. Il veut lui plaire pour le corriger, il veut l'amuser pour l'instruire. Il ne fait point étalage de phrases pour démontrer à l'avare qu'il est cou-

pable d'enfouir son or dans la terre, il lui dit simplement qu'une pierre mise à la place lui vaudra tout autant. S'il veut enseigner à l'ouvrier laborieux qu'il est plus heureux de son travail que le riche de ses trésors, il ne disserte point devant lui sur le mépris des richesses, mais il lui montre le savetier qui chante du matin jusqu'au soir, et son voisin le financier, tout cousu d'or, chantant peu, dormant moins encore. Ainsi ses leçons n'ont jamais rien de sévère, ses conseils rien de dur, sa morale rien de triste : il semble que ce soit un ami qui nous gourmande en souriant. Aussi comment ne pas aimer cet ami qui nous avertit du danger, qui nous tend la main dans le naufrage, qui nous aide à entrer dans le port? La Fontaine est assurément le poète que nous aimons le plus, quoiqu'il soit celui qui nous dise le plus toutes nos vérités. Mais il nous les dit de façon à ne jamais nous blesser, et surtout à ne jamais nous faire désespérer de nous-mêmes : aussi l'écoutons-nous toujours avec plaisir et souvent avec profit. Ce qui ajoute à notre amour pour lui, c'est qu'il ne s'arme point de sa sagesse pour reprendre nos erreurs, ni de sa vertu pour flétrir nos vices; loin de là. Il convient ingénument de sa propre faiblesse, il avoue naïvement ses fautes, il nous fait les confidents de ses pensées les plus intimes. S'il nous tient le langage franc et sincère d'un ami, on voit qu'il compte lui-même sur notre amitié, et sa confiance entraîne la nôtre.

Et maintenant, si de l'étude du moraliste nous passons à celle du poète, quelle ne sera pas notre admiration! La Fontaine a trouvé le secret de rassembler dans l'apologue, qui comptait si peu en littérature que ni Horace

ni Boileau n'ont cru devoir en poser les règles, toutes les richesses poétiques de l'épopée, du drame, de l'ode, de la satire, de l'idylle; en un mot, il a trouvé moyen d'être tour à tour, et quasi dans la même page, Homère, Virgile, Horace, Molière. Pense-t-on que pour arriver là il ne se soit donné que la peine de naître, comme on l'a dit, et qu'il ait fait des fables parce qu'il était né *fablier*, ainsi que l'appelait la duchesse de Bouillon? C'est là une erreur qu'on a répétée tant de fois qu'elle a passé à l'état de vérité reconnue. La Fontaine, a-t-on dit, était paresseux; il aimait surtout à dormir : et comment croire qu'il eût produit un si grand nombre de fables, dont la plupart sont des chefs-d'œuvre, si elles ne fussent tombées naturellement de sa plume, comme le fruit mûr de l'arbre qui le porte? Mais quel est donc l'arbre qui, sans le secours de la greffe et de la culture, produit des fruits si abondants et si savoureux? La fleur qui croît sur l'églantier sauvage a-t-elle les parfums et les couleurs de la rose, honneur de nos jardins? Non. Il a fallu qu'ici comme partout l'étude et le travail vinssent en aide au génie; ce n'est qu'avec leur secours que le génie acquiert cette facilité et cette abondance qui semblent un don de nature. Le meilleur champ ne produit, sans culture, que des ronces et de mauvaises herbes. Faites donc ce que le laboureur conseille à ses enfants, *Travaillez, prenez de la peine*, et vous reconnaîtrez bientôt que c'est là en effet *le fonds qui manque le moins*. La Fontaine, ce paresseux, ce dormeur, prenait de la peine quand il composait ses fables. C'est peut-être là le secret de ces distractions dont on le raillait sans se douter que le bon-

homme n'était étranger à ce qui se passait autour de lui que parce que toutes les facultés de son âme et de son esprit s'absorbaient dans une seule et profonde pensée. Il *songeait*, comme le *lièvre en son gîte*, mais cette *songerie* n'était point vaine, et lorsque la duchesse de Bouillon, revenant une après-midi de Versailles, le retrouvait appuyé contre le même arbre de la route où elle l'avait aperçu le matin en partant, elle savait bien, tout en riant du vieux rêveur qui ne l'avait pas reconnue, que de cette longue rêverie devait sortir quelque nouveau chef-d'œuvre, quelque drame touchant comme *les deux Pigeons*, quelque plaisante comédie comme *le Meunier, son Fils et l'Ane*. Pense-t-on qu'on arrive sans peine et sans travail à composer ces petites pièces qui s'engagent et se dénouent si facilement, à tracer ces caractères si vrais, si naturels, si soutenus, à n'omettre aucun détail qui soit à regretter, à ne rien dire qui puisse être retranché, enfin à résumer en quelques vers une épopée comme l'Odyssée, une comédie comme le Tartuffe? Sans doute parmi ces vers-là il en est qu'on croirait venus d'eux-mêmes, et que La Fontaine a dû, ce semble, rencontrer plutôt que trouver. Mais pourquoi ces bonnes fortunes arrivent-elles à si peu de poètes? Pourquoi ces vers si simples que chacun croirait pouvoir en faire de pareils, n'appartiennent-ils qu'aux plus rares génies? C'est le caractère du vrai beau de faire penser à tout le monde qu'il n'est rien de plus facile à imaginer : et quel poète plus que La Fontaine a donné ce caractère à ses ouvrages?

Nous nous garderons bien de prendre ici le soin puéril

de rechercher et d'indiquer les sources où La Fontaine a puisé les sujets de ses fables. Rien peut-être ne serait plus à sa gloire que de comparer l'original et la copie, que de montrer comment un caillou grossier devient entre ses mains un diamant éblouissant. Aucun poète n'a plus imité que La Fontaine, comme aucun n'est resté plus inimitable que lui. Sa manière de voir et de peindre n'appartient qu'à lui; son style a un caractère si particulier, qu'on reconnaît tout d'abord, aussi bien à l'expression qu'à la pensée, ce qui est sorti de sa plume. Son originalité réside à la fois dans les choses et dans les mots. A chaque instant il vous surprend par une réflexion imprévue ou par un trait inattendu. Le sentiment et la gaieté, la grâce et la finesse, l'élégance et la naïveté, il dispose de tout en maître et il met tout à la place qui lui convient. Souvent, par un heureux contraste, par le rapprochement et l'opposition des plus grandes choses et des plus petites, il donne à ses récits cette variété de couleurs qui nous fait, dans une même fable, admirer tous les tons de sa poétique palette.

La Fontaine possédait à un degré éminent une qualité qui a manqué à la plupart des poètes qui ont voulu suivre ses traces, à savoir, la patience: il se hâtait avec lenteur, comme la tortue; il attendait que la rime se présentât, que le mot lui vînt; jamais il ne se lassait d'attendre; et les critiques qui lui reprochent des négligences seraient bien étonnés d'apprendre que ces négligences lui ont coûté souvent un long travail. Car ce qu'il redoutait le plus, c'était la recherche et l'affectation, qu'on rencontre toujours trop aisément, tandis que le naturel est le com-

ble de l'art; et il n'y arrivait, comme il le dit lui-même, « qu'à force de temps. »

Prenons au hasard une fable, par exemple *le Vieillard et les trois Jeunes hommes*, et voyons comment s'y prend le poète pour démontrer à sa manière une de ces hautes vérités dont retentit chaque jour la chaire évangélique :

Un octogénaire plantait.
Passe encor de bâtir; mais planter à cet âge!
Disaient trois jouvenceaux, enfants du voisinage :
Assurément il radotait.

Quatre vers ont suffi pour l'exposition du sujet et la peinture des caractères. Trois jeunes gens accusent de démence un vieillard qui travaille non pour lui, mais pour eux peut-être. C'est l'égoïsme et l'ingratitude d'un côté, de l'autre la bienfaisance et le désintéressement. Ils ne conçoivent pas qu'on puisse se donner une peine dont on n'a aucun fruit à recueillir pour soi-même; celui qui fait le bien pour le bien, n'est à leurs yeux qu'un fou, qu'un radoteur : c'est bien là leur pensée : ils ne plaignent point le vieillard, ils le raillent, et leur injurieuse et fausse pitié se plaît à lui rappeler en face qu'il n'a plus que peu d'instants à vivre :

Car, au nom des dieux, je vous prie,
Quel fruit de ce labeur pouvez-vous recueillir?
Autant qu'un patriarche il vous faudrait vieillir.
A quoi bon charger votre vie
Des soins d'un avenir qui n'est pas fait pour vous?
Ne songez désormais qu'à vos erreurs passées;
Quittez le long espoir et les vastes pensées;
Tout cela ne convient qu'à nous.

Ces quelques vers sont plus pleins de pensée, brillent de plus de poésie que tel volume vanté en son temps comme un monde de poésie et de pensée. Remarquez ces magnifiques expressions :

A quoi bon charger votre vie
Des soins d'un avenir qui n'est pas fait pour vous?
. . . . . .
Quittez le long espoir et les vastes pensées.

Ce sont là des images aussi justes que grandes, des épithètes qui ne sont pas de vains ornements, d'inutiles parures. Que de choses dans ce *long espoir* et ces *vastes pensées!* Pour montrer tout ce que renferme l'éloquente concision de ce dernier vers, il faudrait raconter toute l'histoire des ambitions humaines. Les jeunes gens ne se contentent point de jeter durement à la face du vieillard ces cruelles paroles — que l'avenir n'est pas fait pour lui, et qu'il ne doit songer désormais qu'à ses *erreurs passées*. Tout ce qu'ils lui refusent, *les vastes pensées, le long espoir,* ils s'en emparent comme d'un bien qui leur revient, qui n'appartient qu'à eux, dont ils ont seuls le droit et le pouvoir de jouir : *Tout cela ne convient qu'à nous.*

Il ne convient pas à vous-mêmes,
Repartit le vieillard. Tout établissement
Vient tard, et dure peu. La main des Parques blêmes
De vos jours et des miens se joue également.

La Fontaine donne à la réponse de l'octogénaire la forme sentencieuse que les vieillards emploient volontiers,

et qui, d'ailleurs, est moins blessante en ce qu'elle est moins directe. Horace avait dit : La mort heurte du même pied la porte de la cabane du pauvre et celle du palais des rois. Malherbe avait reproduit la même pensée :

Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre
Est sujet à ses lois ;
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre
N'en défend pas nos rois.

Le vieillard de La Fontaine ne peut employer ces grandes images, qui, dans sa bouche, paraîtraient trop ambitieuses. Sa réponse sera grande néanmoins et poétique, mais simple, sans emphase et sans orgueil :

. . . . . La main des Parques blêmes
De vos jours et des miens se joue également.

Ce n'est pas le ton de l'ode, c'est celui de la fable ; et l'image dont se sert le fabuliste, pour être moins ambitieuse, n'est pas moins belle que celles de Malherbe et d'Horace. La préoccupation du poète ne doit pas être de répandre partout et à profusion des trésors de poésie : il ne siérait pas de couvrir de diamants des vêtements de bure. L'art le plus difficile, c'est d'employer tout juste le ton qui convient au sujet que l'on traite ; c'est de ne pas le charger d'une parure dont la richesse détruise la convenance.

Après avoir rappelé à nos trois jouvenceaux que tous les hommes, jeunes ou vieux, sont égaux devant la mort, après les avoir avertis de l'incertitude de l'avenir en disant :

. . . . . Est-il aucun moment
Qui vous puisse assurer d'un second seulement?

le vieillard passe à un autre ordre d'idées : il les a assez humiliés dans leur présomption, il veut les éclairer sur leur ingratitude : « Vous me raillez de ce que je plante à mon âge, et pourquoi?

Mes arrière-neveux me devront cet ombrage :
Eh bien! défendez-vous au sage
De se donner des soins pour le plaisir d'autrui?
Cela même est un fruit que je goûte aujourd'hui :
J'en puis jouir demain, et quelques jours encore....

Noble langage, admirables paroles! quelle morale plus utile à enseigner aux hommes? Sans doute, le bien fait à autrui profite à celui qui le fait au moment même où il le fait. Si on ne faisait le bien que pour l'avantage qu'on espère en retirer soi-même, la bienfaisance ne serait plus qu'un misérable égoïsme. Ce n'est point celle-là que La Fontaine veut mettre au cœur de l'homme. Il veut qu'elle soit pure de tout alliage, libre de tout intérêt.

Le vieillard, après avoir parlé du bonheur qu'il éprouve à être utile, après avoir dit avec un mélange d'espoir et de résignation :

J'en puis jouir demain et quelques jours encore;

ajoute, comme inspiré par un triste pressentiment :

Je puis enfin compter l'aurore
Plus d'une fois sur vos tombeaux.

C'est un avertissement sévère qu'il leur donne en finissant : mais il n'est rien qui puisse les effrayer, tant ils ont foi dans leur jeunesse, dans leur force, dans leur avenir. Et d'ailleurs le poète a soin de donner à cette espèce de menace une forme poétique qui l'adoucit et lui donne même l'air d'un regret. Ainsi, toutes les convenances de pensée et d'expression sont admirablement observées dans les discours des jeunes gens et du vieillard. Tous disent ce qu'ils doivent dire et de la manière qu'ils doivent le dire. La scène est achevée, complète; mais non le drame. Nous allons voir comment le poète le dénoue :

Le vieillard eut raison : l'un des trois jouvenceaux
Se noya dès le port, allant en Amérique;
L'autre, afin de monter aux grandes dignités,
Dans les emplois de Mars servant la république,
Par un coup imprévu vit ses jours emportés;
Le troisième tomba d'un arbre
Que lui-même il voulut enter;
Et, pleurés du vieillard, il grava sur leur marbre
Ce que je viens de raconter.

Quel admirable dénoûment! quel drame, ou plutôt quelle épopée en quelques vers! Les trois jeunes gens sont morts, non par leur faute, mais parce que la Providence l'a voulu ainsi pour les punir et apprendre aux hommes que celui qui met sa confiance en lui-même ne tarde pas à apprendre de Dieu sa faiblesse et son néant. — Ne laissons point l'examen des beautés de cette fable sans faire remarquer le trait de sentiment qui la termine :

Et, *pleurés du vieillard*, il grava sur leur marbre
Ce que je viens de raconter.

Dans le cœur pitoyable de ce vieillard, qui trouve des larmes pour ceux dont les railleries l'ont si durement outragé, nous devinons, nous sentons la tendresse du cœur de celui qui raconte. C'est ainsi qu'on retrouve presque toujours ce grand poète dans ses œuvres, et qu'on l'aime autant qu'on l'admire.

Nous pourrions analyser ainsi cent autres fables de La Fontaine sans lasser votre admiration, mais les paroles nous manqueraient pour varier les expressions de la nôtre. Les fables de La Fontaine, que l'on met entre nos mains dès l'enfance, sont de ce petit nombre de livres faits pour tous les âges. Enfants, nous y trouvons un grand charme et des leçons d'autant meilleures qu'elles sont vivantes pour ainsi dire; mais les beautés poétiques qui y abondent échappent à nos jeunes esprits. Pour les bien sentir, il faut autant de goût que de réflexion; or, le goût et la réflexion sont les fruits de l'expérience : aussi ne sommes-nous point surpris de voir combien La Fontaine est cher aux vieillards. C'est leur poète de prédilection parmi les modernes, comme l'est Horace parmi les anciens.

La Fontaine a encore un mérite particulier dont on ne s'aperçoit bien que lorsqu'on cultive soi-même l'art des vers. Nous avons vu combien il est grand poète : ce qui n'étonne pas moins, c'est de voir combien il est habile versificateur. Aucun poète, si ce n'est Molière dans Amphitryon, n'a su varier aussi heureusement la

coupe de ses vers. Soit qu'il emploie un mètre régulier, soit qu'il le varie à l'infini, son allure est toujours libre et aisée. Ses inversions, ses enjambements n'ont jamais rien qui gêne le sens ou brise l'harmonie. Il semble jouer avec les difficultés de tout genre; et telle tournure de phrase, telle locution, tel mot dont la hardiesse ou l'air de vétusté choqueraient partout ailleurs, sont chez lui tellement à leur place, qu'on aurait grand regret qu'ils n'y fussent point.

Madame de Sévigné, qui cite La Fontaine à tout propos dans ses lettres, lui a fait un reproche : « Je voudrais, dit-elle, faire une fable qui lui fît entendre combien cela est misérable de forcer son esprit à sortir de son genre, et combien la folie de vouloir chanter sur tous les tons fait une mauvaise musique : il ne faut pas qu'il sorte du talent qu'il a de conter. » La Fontaine semble reconnaître ce tort dans ces vers adressés à son ami Maucroix :

Papillon du Parnasse et semblable aux abeilles,
Je suis chose légère et vole à tout sujet.
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet.
A beaucoup de plaisirs je mêle un peu de gloire.
J'irais plus haut, peut-être au temple de Mémoire,
Si dans un genre seul j'avais usé mes jours;
Mais quoi! je suis volage en vers comme en amours.

Si madame de Sévigné et La Fontaine ont voulu dire par là que l'auteur des fables avait eu tort d'écrire une tragédie, des comédies et des opéras, où il se montra si inférieur à Racine, à Molière et même à Quinault, ils ont raison assurément : mais, quand bien même La Fon-

taine n'aurait jamais fait que des contes, comme l'eût voulu madame de Sévigné, ou des fables, comme il feignait de le vouloir lui-même, nous doutons qu'il eût pour cela fait de meilleures fables et de meilleurs contes. Les essais, même malheureux, que l'on tente dans des genres différents de celui auquel on est appelé par la nature, loin d'être nuisibles sont très-certainement utiles, en ce qu'ils forcent le style à revêtir les couleurs les plus variées. Or, pour ne parler que du genre qui nous occupe en ce moment, est-il une œuvre où la variété soit plus nécessaire que dans le conte et dans la fable. On peut trouver, et c'est là une de ses éternelles beautés, on peut trouver réunis dans une seule fable de La Fontaine tous les tons de la poésie, depuis les plus légers jusqu'aux plus graves, et, n'en déplaise à madame de Sévigné, ils ne font point *une mauvaise musique.*

Dans les vers que nous venons de citer La Fontaine fait un autre aveu sur lequel nous ne le contredirons point; c'est qu'il était volage en amours comme en vers ; nous pourrions même ajouter qu'il n'était pas fort recherché en amours. Il entendait l'amitié autrement. Nous avons vu ce qu'il avait été pour Fouquet ; voyons ce qu'il fut pour madame de la Sablière, ou plutôt ce qu'elle fut pour lui.

La mort de la duchesse d'Orléans ayant laissé La Fontaine sans place, sans fortune et sans asile, madame de la Sablière lui offrit, avec son amitié, sa maison et sa table : le poète accepta tout, et durant vingt années, tant que vécut sa bienfaitrice, La Fontaine n'eut garde de lui faire l'injure d'aller chercher ailleurs une plus

brillante hospitalité. Les ouvrages de La Fontaine n'étaient pas de ceux qui enrichissent leurs auteurs, et comme de son patrimoine il avait mangé *le fonds avec le revenu*, il ne lui restait pour toute fortune que l'amitié de madame de la Sablière, qui ne lui manqua jamais. Le jour où elle cessa de vivre il fallut que son poète cherchât gîte ailleurs. Il avait essuyé une longue et douloureuse maladie, il était vieux ; jamais il n'avait eu plus besoin d'appui. Mais où trouver une amie qui, comme celle qu'il venait de perdre, eût la délicatesse de subvenir à tous ses besoins sans que jamais l'hospitalité parût un bienfait? Une jeune femme, madame d'Hervart, informée de son malheur, envoya son mari pour offrir au pauvre septuagénaire un appartement dans leur hôtel. Chemin faisant, M. d'Hervart rencontre dans la rue le poète, qui, comme le philosophe Bias, portait sur lui tout ce qu'il possédait : « Venez loger chez nous, lui dit M. d'Hervart. — J'y allais, » répond La Fontaine. Ce mot, que La Fontaine seul pouvait dire, peint mieux son cœur que tout ce qu'on pourrait y ajouter. Pour croire ainsi à l'amitié des autres, il faut la sentir soi-même ; et ce n'est pas le poète seul qui a écrit ces vers :

Qu'un ami véritable est une douce chose!
Il cherche vos besoins au fond de votre cœur;
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même.

Telles furent pour lui madame de la Sablière et madame d'Hervart. Mais le *temple* que le poète leur a *élevé dans ses vers*, temple impérissable, a payé sa dette et au delà.

Les vers tombés d'une pareille plume sont plus durables que le marbre et l'airain, et les noms que sa reconnaissance y a placés sont à jamais sauvés de l'oubli des hommes.

D'un poète comme La Fontaine il faut ne rien taire : tout ce qui peut le faire connaître doit être recueilli avec un soin religieux, de même qu'il importe de ne pas admettre sans examen les singularités qu'on lui prête sur la foi de traditions contestables. Racine le fils n'a point connu La Fontaine, et voici ce qu'il en dit : « Autant il était aimable par la douceur du caractère, autant il l'était peu par les agréments de la société : il n'y mettait jamais rien du sien; et mes sœurs, qui dans leur jeunesse l'ont souvent vu à table chez mon père, n'ont conservé de lui d'autre idée que celle d'un homme fort mal propre et fort ennuyeux. » Voilà donc notre poète qualifié d'*homme fort malpropre et fort ennuyeux* sur la foi de deux petites filles : il nous semble que c'est là un témoignage qui ne mérite pas une aveugle confiance. A la vérité, l'abbé d'Olivet, l'historien de l'Académie française, paraît la confirmer en faisant ce portrait de La Fontaine : « A sa physionomie, on n'eût pas deviné ses talents. Un sourire niais, un air lourd, des yeux presque toujours éteints, nulle contenance : rarement il commençait la conversation, et même, pour l'ordinaire, il y était si distrait qu'il ne savait ce que disaient les autres. Il rêvait à tout autre chose, sans qu'il eût pu dire à quoi il rêvait. Si pourtant il se trouvait entre amis, et que le discours vînt à s'animer par quelque agréable dispute, alors il s'échauffait véritablement, ses yeux s'allumaient, c'é-

tait La Fontaine en personne, et non pas un fantôme revêtu de sa figure. » L'historien de l'Académie mériterait assurément plus de confiance que les sœurs de Louis Racine ; mais il n'avait pas vu La Fontaine, il ne le connaissait que par ce qu'il en avait entendu dire : or, qui ne sait combien on doit se défier des récits de salon? Quant à nous, il nous paraît difficile de concilier avec les portraits que Louis Racine et l'abbé d'Olivet nous ont faits de La Fontaine l'extrême empressement qu'ont toujours mis à l'accueillir, non pas seulement les poètes ses amis, devant lesquels il pouvait *s'échauffer* à son aise, mais les plus grands seigneurs et les plus grandes dames, qui probablement auraient peu goûté un homme *malpropre* et, de plus, *ennuyeux*, surtout à une époque où il était loin encore d'avoir gagné le nom de grand poète. Lorsque le somptueux Fouquet l'associait à ses fêtes et à ses plaisirs, lorsque la vive et spirituelle duchesse de Bouillon se consolait, en l'attirant chez elle, de son exil à Château-Thierry, lorsque la duchesse d'Orléans l'attachait à sa maison en qualité de gentilhomme, et l'admettait dans son intimité, à une époque où il n'était encore connu que par des contes licencieux et quelques poésies peu dignes de lui, il est bien permis de croire qu'il n'apportait pas dans leur société cette nullité de conversation, cette rêverie sans objet et cette continuelle distraction, qui eussent fait de lui un personnage aussi insupportable que ridicule. Nous ne nommons point ici madame de la Sablière et madame d'Hervart ; elles avaient pour La Fontaine une de ces amitiés qui souffrent tout ; mais des protecteurs tels que Fou-

quet, la duchesse de Bouillon et la duchesse d'Orléans ne protégent guère qu'à leur profit, et nous doutons fort qu'à leur table il ait jamais paru tel que le virent les filles de Racine à la table de leur père.

La réputation qu'on a voulu faire à notre fabuliste d'être en religion une espèce d'esprit fort est moins fondée encore. Il ne faut pas donner plus d'importance qu'elles n'en ont réellement à quelques innocentes railleries sur l'ennui de certains sermons, à quelques plaisanteries sur l'embonpoint des moines. On aurait tort aussi de rien conclure de son indifférence sur les querelles des jansénistes et des molinistes. La Fontaine ne pouvait rien comprendre à la distinction entre la *grâce efficace* et la *grâce suffisante :* il s'en tenait à l'amour de Dieu et à la foi dans la Providence qui ne l'avait jamais abandonné. On chercherait vainement dans ses vers un outrage au christianisme. Cependant, à l'époque de sa grande maladie, il sentit le besoin de demander pardon à Dieu de la licence de ses mœurs et de quelques-uns de ses écrits. Déjà il avait demandé pardon aux hommes, au sein de l'Académie française, du scandale que ses contes avaient pu faire dans le monde : il les croyait cependant sans danger, et il disait pour leur défense :

> J'ouvre l'esprit, et rends le sexe habile
> A se garder de cent piéges divers.
> Sotte ignorance en fait trébucher mille,
> Contre une seule à qui nuiraient mes vers.

Nous n'adoptons pas, tant s'en faut, cette commode manière de justifier ce qui est injustifiable. Toutefois,

sans être de l'avis de la garde qui le soignait, et qui disait avec une naïveté digne de La Fontaine : « Dieu n'aura pas le courage de le damner : il est plus bête que méchant, » nous nous joindrons à l'abbé d'Olivet pour dire que La Fontaine a mérité que sa mémoire fût à jamais sous la protection des honnêtes gens. Mais n'en croyons que lui-même. Voici ce qu'il écrivait à son ami Maucroix un peu avant sa mort :

« Tu te trompes assurément, mon cher ami, s'il est bien vrai, comme M. de Soissons me l'a dit, que tu me crois plus malade d'esprit que de corps. Il me l'a dit pour tâcher de m'inspirer du courage; mais ce n'est pas de quoi je manque. Je t'assure que le meilleur de tes amis n'a plus à compter sur quinze jours de vie. Voilà deux mois que je ne sors point, si ce n'est pour aller un peu à l'Académie, afin que cela m'amuse. Hier, comme j'en revenais, il me prit, au milieu de la rue du Chantre, une si grande faiblesse, que je crus véritablement mourir. O mon cher! mourir n'est rien : mais songes-tu que je vais paraître devant Dieu? Tu sais comment j'ai vécu! Avant que tu reçoives ce billet, les portes de l'éternité seront peut-être ouvertes pour moi. »

Voilà quel était le philosophe, le chrétien, en face de la mort. Ses pressentiments ne le trompaient guère. Deux mois après, le 13 avril 1695, La Fontaine cessa de vivre. On ne sut qu'après sa mort que, depuis sa grande maladie, il portait sur le corps un cilice.

Avant de quitter ce grand poète et cette difficile étude, qu'il nous soit permis de suppléer à l'insuffisance de nos appréciations, en rappelant les paroles que Fénelon, à

qui on venait d'apprendre la mort de La Fontaine, écrivit en latin et donna à traduire à son royal élève.

« La Fontaine n'est plus ! Pleurez, vous tous qui avez reçu du ciel un cœur et un esprit capables de sentir tous les charmes d'une poésie élégante, naturelle et sans apprêts. Il n'est plus, cet homme à qui il a été donné de rendre la négligence même de l'art préférable à son poli le plus brillant... Par l'ordre des temps il appartient aux siècles modernes ; mais par son génie il appartient à l'antiquité, qu'il nous retrace dans tout ce qu'elle a d'excellent. Lisez-le, et dites si Anacréon a su badiner avec plus de grâce, si Horace a paré la philosophie et la morale d'ornements poétiques plus variés et plus attrayants, si Térence a peint les mœurs des hommes avec plus de naturel et de vérité, si Virgile enfin a été plus touchant et plus harmonieux ! »

FIN DU TOME DEUXIÈME.

TABLE

DU TOME DEUXIÈME.

LEÇON XVIII. LITTÉRATURE FRANÇAISE ; transition du seizième au dix-septième siècle. *Malherbe, Regnier, Marguerite de Valois, etc.* 1

— XIX. LITTÉRATURE ESPAGNOLE ; seizième et dix-septième siècles. *Cervantes, Lope de Vega, Calderon.* 35

— XX. LITTÉRATURE ANGLAISE ; transition du seizième au dix-septième siècle. *Marlow, Ben-Johnson, Shakspeare.* 91

— XXI. LITTÉRATURE FRANÇAISE ; dix-septième siècle. *Écrivains de l'époque de Richelieu* 137

— XXII. LITTÉRATURE FRANÇAISE ; dix-septième siècle. *L'hôtel de Rambouillet.* 177

— XXIII. LITTÉRATURE FRANÇAISE. *Théâtre avant Corneille.* 217

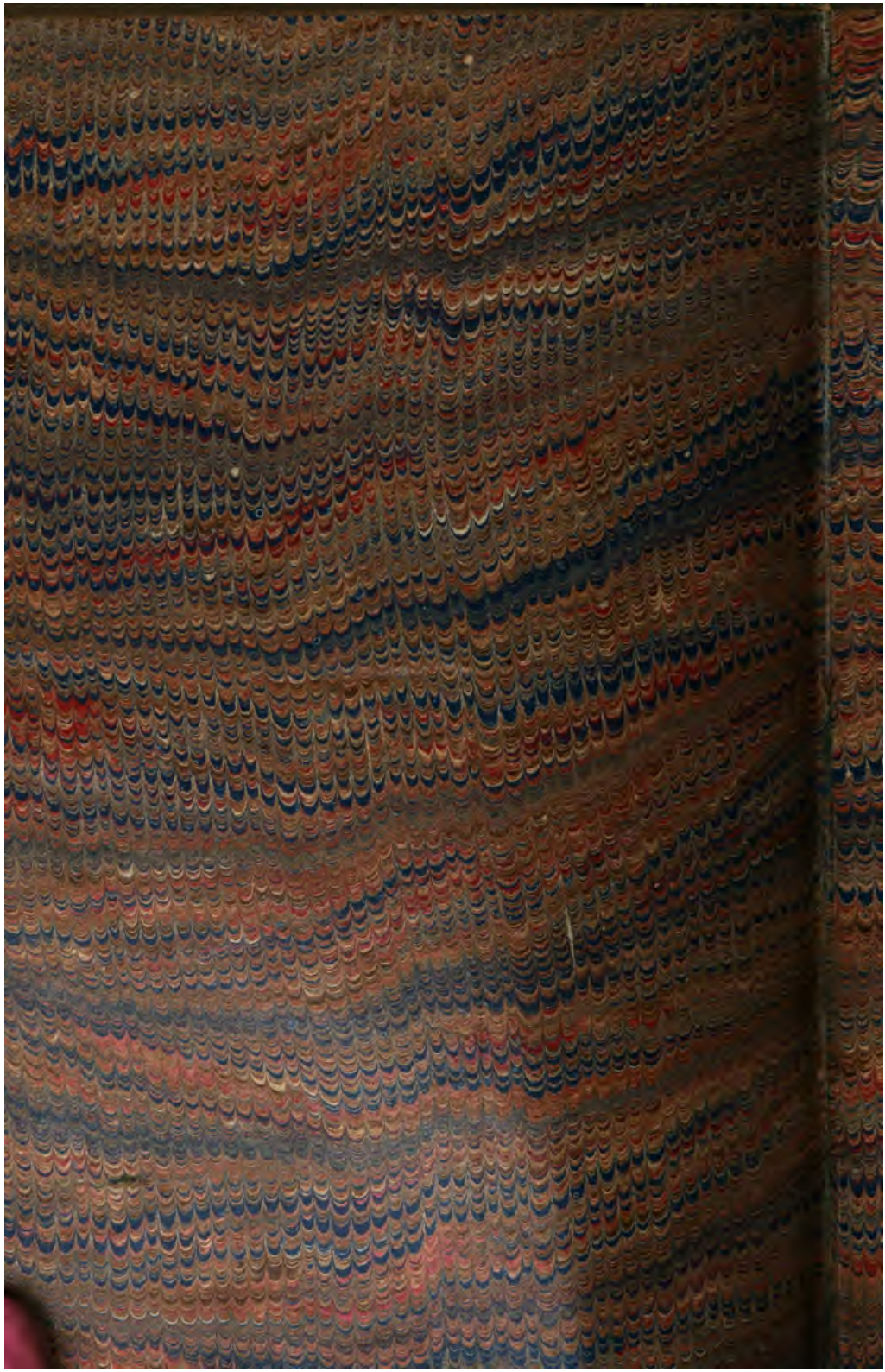
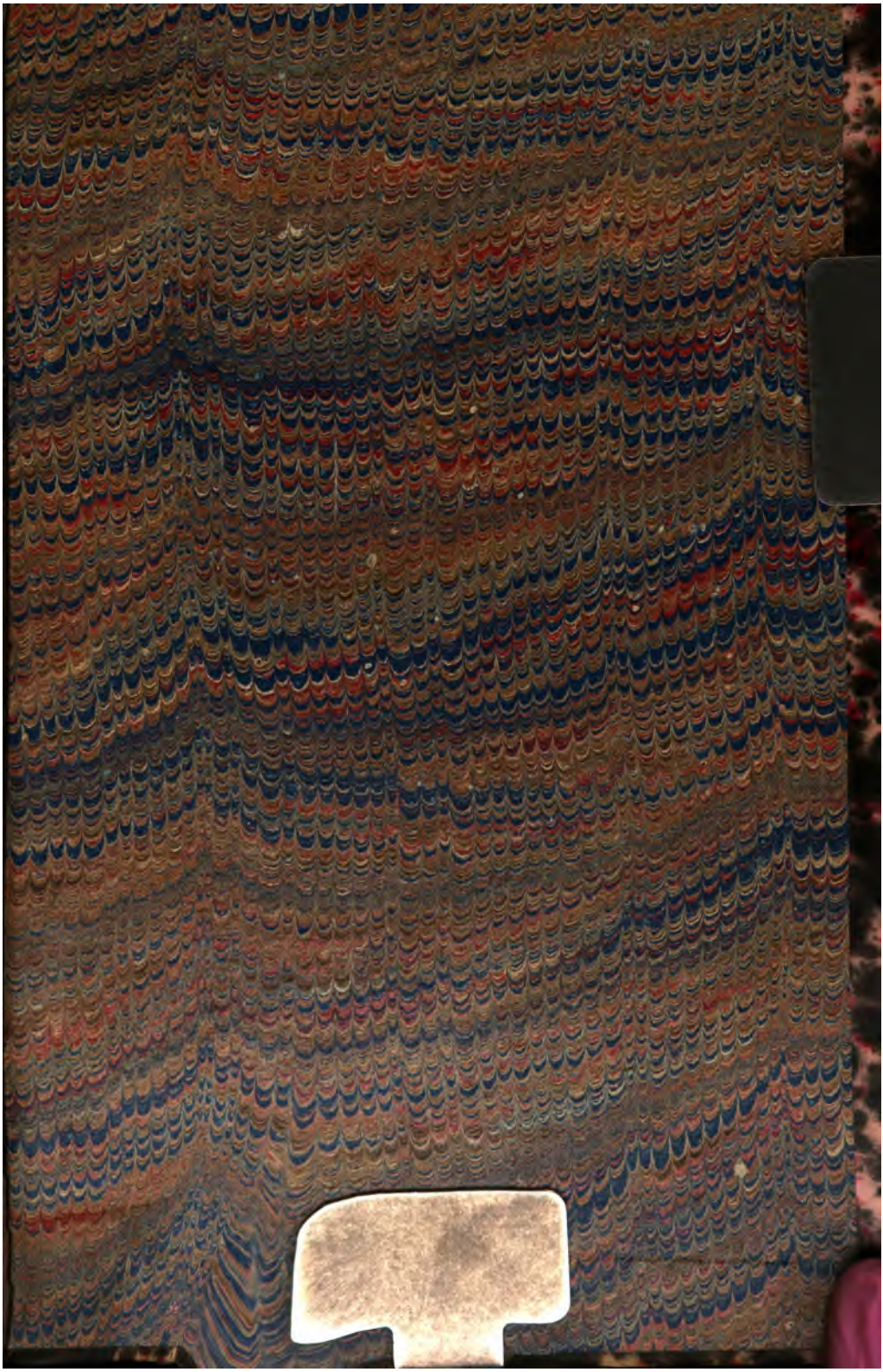
— XXIV. LITTÉRATURE FRANÇAISE ; dix-septième siècle. *Corneille* — première partie. 253

— XXV. LITTÉRATURE FRANÇAISE ; dix-septième siècle. *Corneille* — deuxième partie. 297

LEÇON XXVI. LITTÉRATURE FRANÇAISE; dix-septième siècle. *Molière* — première partie. 333

— XXVII. LITTÉRATURE FRANÇAISE; dix-septième siècle. *Molière* — deuxième partie. 373

— XXVIII. LITTÉRATURE FRANÇAISE; dix-septième siècle. *La Fontaine*. 411

FIN DE LA TABLE.

574544